UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

LG.H
B7347p

Die

Poetik der Renaissance

und die

Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland.

„Eine deutsche Kritik giebt es nicht; aber eine griechische und römische Kritik giebt es. Den Beweis hiervon liefert die Geschichte".
Herder.

Von

Dr. Karl Borinski.

50471
9/7/01

Berlin.
Weidmannsche Buchhandlung.
1886.

Inhaltsübersicht.

Seite

I. **Die Poetik der Renaissance und ihre ersten Spuren in Deutschland** . . 1—55

Begriff Poetik 1. Bedeutung für die Renaissance 1 f. für die nationalen Litteraturen 3. Aristoteles und Horaz, M. Hieronymus Vida und Julius Cäsar Scaliger 3—12. Dichtungslehre 6. geringe philosophische Behandlung 7 f. Charakteristik des Scaliger 8 ff. Bedeutung für die Folgezeit 11 f. Die Poetiken-Litteratur 12—15. Hyle 12. Poetische Lexika 13. Die Jesuiten-Poetik 14 f. Poetik und Kritik 15.

Anfänge in Deutschland 15—55. lateinische Poetik 15—19, vorbildlich für die spätere Behandlung der nationalen 19 f. Vorzüge der ersten Humanisten 21—23. Verhältniß zur deutschen Poesie 23 f. Luther 24 f. Wichtigkeit seines Kirchenliedes für die nationale Metrik 25. Kurze Geschichte derselben 26 f. Derzeitige Verfassung 27 ff. Erste Versuche die antiken Lehren auf sie anzuwenden 28—46. Paulus Rebhuhn 28—30. Gesner 30—33. Internationale Versuche zur Renaissance der antiken Metrik 33—36. Die ersten deutschen Prosodien: Oelinger 36, Engert und Ostrofrank 37—44, Verbindung des quantitirenden und rhythmischen Princips 39—41, Clajus und die Verwerfung des Betonungsgesetzes als ratio vetus 44—46. Einflüsse der Romanischen Völker 46—48. Erste Versuche die Renaissancedichtung in die deutsche Sprache überzuführen 48—55. Melissus 48. Schweizer Poetiker 49. Theobald Hoeck „von Art der deutschen Poeterey" 49 f. Die süddeutschen Höfe 51. Weckherlin 51 f. Weckherlin und Opitz, Ronsard und Malherbe 52—55.

II. **Die Einführung der Renaissance-Poetik durch Opitz** . . . . . 56—114

Nothwendigkeit der nationalen Renaissancedichtung (gelehrten Dichtung) 56. Erste Empfehlung im Aristarchus 57—60. Heidelberg 60. Die Holländer 61 f. Erste Reformen, Beweggründe zur Poetik 62 f. Zweck, Muster, Methode und Bedeutung derselben 63 f.

Seite

Vermittelung der Renaissancetheorien 64—114. Allgemeines 64—74. Der „geborene" Poet als „Weiser" und seine Verpflichtung zu lernen 64 f. Poesie und Theologie 65. Die Momente der poetischen Apologie 65—73. ὑπόνοια, vates 65. Der Poet ist aller Dinge kundig 66, ist kein Lohnarbeiter (Gelegenheitspoesie) 67. Die poetische Lüge 68—70. Nachahmung 68. Fiction 68 f. Vermengung der antiken und christlichen Welt 69 f. Poesie und Redekunst 70 f. Der Wein 71. Die Weiber und die Liebeslyrik 72 f. Kunst und Klima (die deutsche Poesie) 74.

Idea 75—98. Erfindung und Disposition 75. Heroisches Gedicht 76—80. Schwanken des Begriffs 76. „in medias res", Invokation, Dedikation 77 f. Inhalt 78. Freiheit vor dem Historiker, das Wunderbare, die Spannung 78—80. Schwierigkeit des heroischen Gedichtes 80. Tragödie (Definition, Charakteristik, noch kein Aristoteles) 81 f. Comödie 82—85. Definition, stehende Masken und neue Figuren 82. Die hohen und niedrigen Personen, die Tragicomödie 82 f. Abgrenzung der Comödie, das γελοῖον 83. Scaligers Abgrenzung (freie Erfindung, fingirte Namen) 84 f. Allgemeine Dramaturgie 86—92. Verwerfung der Volksbühne 86. Seneca 87. fabula docet 87 f. Construirung der Oper und Einführung in Deutschland 88—92. Satire 92. Epigramm 92—94. Ecloge 94 f. Elegie 95. Echo 96. Hymne 96 f. Silvae (Gelegenheits- und musikalische Lyrik) 97 f.

Parasceve 98—106. Einheitssprache und Dialekte 98 f. Neubildungen von Wörtern 100 f. Fremdwörter 101. Juxtaposition des Adjectivs, Amphibolie, Anastrophe 101. Klang 102. Figuren 103. Stil 103—106. Einheitlicher Stil und Charakteristik (decorum) 103 f. Poesie und Malerei 105. Wirkung der Stilregeln in der Praxis 106.

Hyle 106—112. Reim 106 f. Hiatus 107. Opitzische Verskunst 108. Alexandriner und vers communs 108 f. Cäsur, Enjambement 109 f. Strophen 109—112. Sonett, Quatrain, Strophen zur Musik 110. Sapphische und Pindarische Ode 110—112. Versuche zur Wiedergeburt der antiken musikalischen Poesie 111. Die neue Poesie und das Publikum 112—114. Antike Götternamen 112 f. Die Doppelnatur des Renaissancepoeten 113. Freierer Charakter, Unterschied vom Akademiker 114.

III. Die Poetik der fruchtbringenden Gesellschaft . . . . . 115—180

Die kosmopolitische und die nationale Dichtung. Gefahren für die „rauhe" deutsche Sprache 115. Zwecke und Mittel der Gesellschaft 116. Vorbilder (die Crusca) 116 f.

Fürst Ludwig von Anhalt und sein Regime in der Gesellschaft 117—119. Aristokratische und demokratische Tendenzen 118. Die ersten Früchte 119 f. Hübner und die certaine mesure 120. Dietrich

von dem Werder über das „Wunderbare" in Tassos gierusalemme liberata 120. Kritik der Werderschen Tassoübersetzung durch Buchner 121. Buchner und Opitz, ihre Stellung zur Gesellschaft 122—124. Die Thätigkeit der Gesellschaft von 1635—1642 124—133. Interesse für den Roman 125. Geringe Theilnahme für altdeutsche Dichtung 126 f. Dagegen kleinkrämerische linguistische Passionen 127 f. und germanistische Phantasien 129 f. Fruchtbringende Debatten über Verskunst 130—133. Aechtung der Daktylen 131. Durchlauchts Poetik 132 f.

Buchners Poetik 133—149. Vom Oberhaupt nicht anerkannt. Gründe 133 f. Erste Zeichen des poetischen Barock, christlicher Platonismus, practische Zwecke 134 f. Verhältniß zu Horaz 135. Plato als Poetiker der Renaissance 136. Der Poet als Demiurgos 136 f. vermittelt die Idee direkt 137. schafft unbewußt „durch göttlichen Einfluß" 137 f. Die Lehre vom Dämonischen 138. Bedeutung der Fabel vor der Form 138 f. Anleihen (gegen Plato) bei den Neuplatonikern 139. Der Poet als ethischer Lehrer, die Socraticae chartae 139 f. Völlige Vermengung mit dem Docenten 140. Die Aristotelischen Einschränkungen führen nur zur Herabsetzung beider (der Poet als Arzt, die Wahrheit in goldenen Pillen) 141 f. Platonische Eintheilung der Poesie 142 f. Schwache Classificationen wie bei den Alten 143 f. Platonisch-idealistische Auffassung vom Stil 144. Das decorum moralisch 144 f. Prüderie, jedoch bereits Uebertreibung im Versschmuck 145. Onomatopoetik 146 f. Der musikalische Tic der Zeit 147. Zusätze zu und Abweichungen von Opitz 148 f.

Schottelius in der fruchtbringenden Gesellschaft 149—153 schreibt Anfangs lateinisch. (Die deutsche Prosa der Gelehrten) 149 f. bringt die Quantität wiederum in die Metrik 150 f. neigt zu formalen Experimenten 152. veröffentlicht ebenfalls ohne Wissen und Autorität des Oberhaupts seine Poetik 153—170.

Schottels Stellung gegen den usus 154 f. l'usage des Vaugelas 155 f. gegen die Metrik der Romanen 156 f. Dagegen Empfehlung ihrer Formspielerei, die stances im Drama 157 f. Die precieuse Metapher und ihre Regeln 158 f. Systematische Darlegung der neuen Quantitätstheorie 160 f. Terminologie 162. formale Sinnspielereien 163 f. Meistersingerpoetik 164—166. Spanisch-italienische Formenlehre 167—170. Charakteristik 170.

Harsdörffer in der fruchtbringenden Gesellschaft 170—178. Die Gesprächspiele und ihre Vorbilder 171. Die Frau in der Litteratur 172 f. Die Partei Schottels gegen den Fürsten 173—176. Aeußere Verhältnisse der Gesellschaft, Verkehr mit den italienischen Akademien 176 f. Das deutsche Wörterbuch der deutschen Akademie 178.

Geschmacksprincip der Gesellschaft 179. Beziehung zum Hotel de Rambouillet. Analogie mit der französischen Entwicklung 179 f.

Seite

IV. Nürnberger Spielkunst . . . . . 181—246

Die Helden der Gesprächspiele 181—183. Das Spiel in der Nürnberger Poetik 183 f. Die goldene Zeit der Idylle 184 f. Das Arkadische der deutschen Muse 185. Ankündigung der neuen Gesellschaft 185—189. Das Emblemenwesen 185 f. Vulgarisirung und Anpreisung der Poesie 187 f. Auflehnung gegen die Alten (deutsche Studien und Universitäten) 189. gegen Opitz 190.

Der poetische Trichter 190—221. Ironie, Satire und tiefere Bedeutung 190 f. Das profanum vulgus als Correctiv. Der Platonische Jon 192. Christlicher Marinismus 193. Beachtung der Phantasie, günstig für das Drama und die Eintheilung der Poesie 194 f. Des „Spielenden" Hyle 195—199 und Paraseeve 199—212. Keine „hohen Gedanken" (Lehrgedicht, Parabel) 199—201, aber „hohe Klänge". Programmpoesie 202. Der arkadische Geschmack 202 f. Verschiedene Bedeutungen des Wortes Nachahmung 203 f. Postulat des Verses für den Dichter 204 f. Die Harmonie des Phythagoras 205. Consequenzen 205 f. Theorie des Marinismus 207—212. Ueberspannte Bildlichkeit 207. Composition des Schönen in der Kunst durch Einzelschönheiten der Natur 208 f. spielende Figuren 209 f. Centonenstil 210. fabrique de nouveaux mots und die pureté 211. Stilfreiheit, Ineinanderfließen der Künste, in Tönen Malen 211 f. Das Drama 212—221. Der pastorale Ursprung 212 f. Schauspieler, Dekorationen, Musik 213 f. Opernhabitus 214 f. Das à part 215 f. Der unmoralische Inhalt und die moralische Wirkung 216—218. Der vollkommene Held, die gelehrten Schäfer 218. Stoffe 219 f. Acteintheilung (Jornada, Chor und Ballet als Zwischenspiel) 220 f.

Der poetische Trichter, geistlich (Sigmund von Birken) 221—224. Zeit und Ewigkeit 222. Biblische Philologie und Litteraturgeschichte 223 f. Zelotismus 225 f. gegen die heydnischen Götzen. Allegorie 226 f. Empfehlung der Musik. Nach der Musik dichten 227. Vertheidigung des Schmucks der geistlichen Muse 228. Natur und Erziehung des Poeten 229 f. Hymnus in allen Formen 230 f. Ecloge 231. Roman 232 f. Hirtenspiel und christliches Ballet 234 f. Heldenspiel 236. Lohensteinsche Dramaturgie 236—240. romantische ἀναγνώρισις 238. Lustige Person 239. zelotische Comödie 239 f. formale Poetik 240—244. Die Spielkunst in Süddeutschland und ihr letzter Vertreter in der politischen Zeit 244—246.

V. Zunftpoeten und Poetenzünfte . . . . . 247—304

Cleriker und Laien, Poeten und profanum vulgus 246. Kastenwesen 248. Das Zunftwesen in Deutschland 248 f. Rist 249—258. kurzsichtiger Hochmuth 249. Zelotismus 250. Nationale Selbstgefälligkeit 251. Schimpfen gegen die Versifexe 251 f. gegen vorgebliche

Seite

Tadler und Feinde 252 f. Feige Polemik gegen den auslandssüchtigen Adel 253. Privater Charakter der Litteratur. Pasquillanten 254 f. Rist in der fruchtbringenden Gesellschaft 255, als Dramaturg 256. Einflüsse der Nürnberger 257. Elbschwanenorden 258. Curandor gegen die Alten 259, über das Zittauische Theater 260 und die Fabel 260 f. Ein „pedantischer Schulfuchs" für viele 261 f.

Zesianismus 263—281. Zesen und Rist 263. Zesen als Litterat 263 f. Die deutschgesinnte Genossenschaft 264 f. Die Gemeinde 265. Zesen in der fruchtbringenden Gesellschaft 266—268. Der Zesensturm 268—270. Zesen als Poetiker 270—272. Des Rosenmondes zweite Woche 272—278. Schriftsteller und Leser 272—274. Der Rosemundenculltus. Die Braut in der deutschen Dichtung 274 f. Temperament des Dichters 275 f. Alltemperament 276. Poetenreform. „Dichtmeister" 277 f. Kritik 278. Zesen als Lyriker 278 f. Charakteristik 279. Nachahmer 280 f.

Die übrigen Kreise 281—292. Schlesien und Preußen 282. J. P. Titz 282—285. Commentar zu Opitz 285—286. Tschernings Bedenken über berufene Poeten 287—289. ein Heißsporn der Zunftpoesie 289 f. Der Rest 290—292.

Stellung der Poetik in Deutschland 292—304. Anfechtungen und Satire 292—297. societas mortifera 292 f. Antike, Precieuse und Arkadier 293. Studentenpoetik 294. Bettelpoeten, majestätische Heldensprache 295. Die Gesellschaften. M. Johannes Balhornius 296 f. gekrönte Poeten 297. Erwiderungen 297—304. Gegen die boeotischen Poeten 297 f. gegen die Bettelpoeten 299 f. Gegen Moderne, Modedichter und Mariniſten 300—304. Der boeotische und der geschmacklose Hanswurst 303 f.

VI. „Die Franzosen" . . . . . 305—384

Die Philosophie und die Renaissance 305. Charakteristik des geistigen Rokoko 305—307. Der bel esprit 307. Der Geschmack 308. Das Volk der beaux esprits und des Geschmacks 309. Gründe der französischen Litteraturherrschaft. Die Kritik 310 f. Das französische Theater und die Regeln 311—314. Die Regeln und Corneille 314 f. Die Regeln und Racine 315 f. Die neue litterarische Aera und Boileau 316—329. Sein Auftreten 317. Seine Stellung zu den Dichtern der Akademie 318. Macht seiner Kritik 319 f. Stellung zum Alterthum 320 f., zu Ronsard 321, zu den gelehrten Dichtern 322 f. Neue Kriterien 324. Vernichtung des Italienismus 325 f. raison, noblesse, politesse 326—328. Der art poétique und die alte Poetik 328 f.

Beginn des französischen Einflusses in Deutschland 330. Die Politiker über die Ideale der Renaissance 330 f. Auffassung der Poesie im politischen Zeitalter 332 f. Die Schule und die Poesie. Die Jesuiten 333.

Weise's Poetik 334—339. Sein judicium poeticum 334. Prosa in Versen 335 f. Reim oder Reimlosigkeit 337 f. Libretto-Poesie 338 f. poetische Pädagogik 339—341. Die rhetorische Methode 341.

Die galante Poetik 342—368. Die galanten Weiseaner 342 f. bevorzugte Formen 344. Das Epigramm 345 f. le faux goût de roman 346—357. Der politische Roman 346 f. Der galante Roman und das Epos 347—349. Wechsel der Stoffe. Sensations- und historisch-exotischer Roman 349 f. Erste Einwirkungen der französischen Romankritik 350 f. Die Charakterisirung. Das galante decorum 351. Die Angriffe der Devoten 351 f. Die Nützlichkeitsromane 354. Die wohlausgearbeiteten Selbstgespräche der Helden, die mariniistische Schönheitspinselei 355. Die Romanmonstra und die Novelle 356. Gründe des Mißcredits der Romane im neuen Jahrhundert 356 f. le faux goût d'opéra. Der Einfluß Italiens auf dramatischem Gebiete 357—358. Schlesische Dramaturgie 357. Die Regellosigkeit in Theorie 359 f. Der Uebergang zur Oper in der strengeren Theorie 360 f. Opernpraxis 361—364. Operntheorie und die französischen Angriffe auf die Oper 364—368.

Der französische Geschmack 368—379. Hoffmannswaldaus Geschmacksapologie 368. Die Scudéry und die Deutschen in Paris 368 f. Versuche zur Abwehr 368—371. Die Nation des Bouhours. Boileau als flatteur 368. Das βάθος und die kriechende Poesie 370 f. Longin und die beiden Parteien. Die falsche Tiefe und Erhabenheit. Swift als Antilongin 371. Der Abfall vom Marinismus und seine Begründungen 371 f. Opitz als Malherbe und Boileau 373. Kritik der dureté 373 f., der bassesse und des équivoque 375. Die ersten französischen Poetiken 375—379. Ihre Vorzüge vor Gottsched 378. Das künftige Heldengedicht der teutschen Heldensprache 379.

Schlußbemerkungen 379—384. Die Fortschritte der Poetik mit der allgemeinen Wissenschaft 379. Die Philosophie und die Poesie 379 f. Das Geschmacksurtheil (je ne sçai quoi) 381. Definitionen 382. „Der wahre Begriff der Dichtkunst" 382—384. Rückblick und Ausblick 384.

Vorwort.

In einer Zeit, deren historisches Interesse auf allen Gebieten nicht das kleinste Theilchen Vergangenheit unberücksichtigt läßt, mußte es doppelt auffallen, das umfangreiche und bedeutende Feld litterargeschichtlicher Forschung, an welches vorliegender Versuch herantritt, gänzlich brach liegen zu sehen. Es hängt das zweifelsohne mit dem nicht minder auffälligen Umstande zusammen, daß die Geschichte der Kritik, dieses wichtigsten Factors der modernen litterarischen Entwicklung, unseres Wissens noch nie und nirgends einer gesonderten Untersuchung gewürdigt worden ist. Bei jedem Versuche zu einer solchen hätte die kritische Litteratur der Zeit, in welcher ihre Wurzeln liegen, zuerst Beachtung finden müssen. Die Renaissance hat in den letzten Jahrzehnten in Kunst und Mode selbst eine Wiedergeburt gefeiert und von Seiten der Historiker und Culturhistoriker ist ihr das weitgehendste Interesse entgegengebracht worden. Der Verfasser hat schon an anderer Stelle seine Verwunderung darüber ausgesprochen, daß dasselbe ihrer Litteratur noch verhältnißmäßig wenig zu Gute gekommen ist.

Die Poetik der Renaissance ist nun grade ein bedeutendes, wenn nicht das bedeutendste Moment in ihrer gesammten Cultur. Sie böte daher schon an und für sich dem Historiker einen dankbaren Stoff, selbst wenn sie die oben angedeutete Wichtigkeit für die litterarische Kritik nicht besäße. International, wie die Renaissancelitteratur überhaupt, böte sie einen solchen dem Historiker jeder Nation; keinem jedoch liegt er so nahe als dem Deutschen. Es ist nicht allein die

Anzahl der bezüglichen Schriften grade in Deutschland, mit deren „Titeln auch nur" (nach dem Ausdruck eines ihrer Autoren) „man einen ganzen Buchladen bekleiden möchte". Bei dem Charakter der meisten von ihnen ist das höchstens ein Beleg mehr für die Wichtigkeit ihres Themas in ihrem Zeitalter. Es ist vielmehr die eigenthümliche Natur ihres Inhalts, der getreu dem nachahmenden Charakter der gleichzeitigen deutschen Litteratur sich darauf beschränkt, das Material des Auslands, sowie die umlaufenden classischen Gemeinplätze oft in crudester Form zusammenzustellen. Also nicht blos ihre übergroße Quantität, sondern grade ihre geringe Qualität läßt sie dem Deutschen merkwürdig erscheinen. Keine bedeutende Individualität färbt hier die Stimme der Zeit und keinen ihrer Laute haben diese zahlreichen Phonographen aufzuheben vergessen. Von keiner Litteratur aus läßt sich daher ein so vollständiges und treues Bild dieser internationalen Erscheinung geben, als von der deutschen.

Dazu kommt ihre negative Bedeutsamkeit für unsere große classische Litteratur. Von ihrer Ueberwindung hat letztere ihren Ausgang genommen. Das Ungenügende in der bisherigen Darstellung dieses Processes ist wohl schon öfter bemerkt worden. Es ist nicht Gottsched, der spricht (einsichtige Zeitgenossen faßten ihn, wie er sich selbst, als bloßen Referenten auf), in den meisten Fällen auch nicht die Schweizer: es ist die Stimme eines ganzen Zeitalters, die wir vernehmen. Grade bei solchem Anlaß wünscht daher z. B. Erich Schmidt (Anzeiger für deutsches Alterthum VI. 297) dringend „eine Geschichte der Poetiken". Hauptsächlich von dieser Erwägung ward wohl auch die philosophische Fakultät der Universität München geleitet, als sie für 1882/83 dies Thema zur Preisaufgabe machte.

Mit dem Muthe der Jugend und Unerfahrenheit (welche zu seiner nicht geringen Aufmunterung in Bezug auf dies Gebiet auch die Meister seiner Forschung mit ihm zu theilen versicherten) ging der Verfasser an ihre Bearbeitung. Von dem verlockenden Schilde „Poetik, Inbegriff der gesammten Dichtkunst" angezogen, ahnte er nicht, welche Schwierigkeiten ihn dahinter erwarten, durch wie öde Steppen er sich werde durchschlagen müssen. Die Würde und Bedeutung des Gegenstandes waren es auch schließlich allein, welche ihn vor so ganz anders gearteten Revieren nicht zurückschrecken ließen. Wenn etwas geeignet sein konnte, ihn für seine Mühe zu entschädigen, so war es die über-

aus ehrenvolle Form des Votums, mit welchem ihm die Fakultät den Preis zuerkannte, das sichtliche Interesse, das die Herren Beurtheiler, nach ihren dankenswerthen Zusätzen zu schließen, seiner umfangreichen Arbeit entgegenbrachten, sowie der Name des Verlags, welcher die Herausgabe derselben übernahm. Aeußere Umstände waren Schuld, daß ihr Erscheinen sich von dem Termine ihrer Abfassung etwas entfernt. Hoffentlich hat ihr dies nur zum Vortheil gereicht. Der Verfasser konnte die Münchener und Berliner Bibliotheken für seine Zwecke völlig ausnützen, die sich auf diesem Gebiete so trefflich ergänzen, daß sie gemeinsam hierfür als nahezu vollständig bezeichnet werden können. Das freundliche Entgegenkommen, das er hierbei fand, muß mit besonderem Danke anerkannt werden. Ohne die sorgfältige Berücksichtigung seiner oft sehr zahlreichen Bestellungen wäre dies günstige Resultat nicht immer zu constatiren gewesen. Privatbibliotheken, wie die unvergleichliche Sammlung des um diese Studien so verdienten Michael Bernays, sowie briefliche Mittheilungen liebenswürdiger Freunde traten bisweilen helfend und fördernd ein. Die zahlreichen, oft sehr wichtigen Citirungen der classischen Litteratur (mitunter zeitraubend genug, denn diese souveräne Renaissancebildung kennt entweder gar keine oder sehr ungenaue, ja gänzlich falsche Citate) wurden bedeutend erleichtert durch die Benutzung der musterhaften Handbibliothek eines hiesigen werthen Freundes, die zugleich in ihrer philosophischen Abtheilung sehr willkommen war. Die Erwähnung dieser Umstände soll mehr bedeuten als formellen Dank. Nur durch ihre Gunst ward es möglich, ein höchst umfangreiches Material in verhältnißmäßig kurzen Zeiträumen zu bewältigen. Zu seiner völligen Erschöpfung würde freilich auch das „neunte Jahr" kaum genügen, dessen Empfehlung in diesem Material selbst eine so große Rolle spielt. Man wolle in Betracht ziehen, daß man es hier mit einem ersten Anbruch zu thun hat, daß Raum und Zeit Beschränkungen auferlegen und einen Abschluß doch einmal nöthig machen, daß schließlich jeder Forscher die Devise des großen Skeptikers der hier behandelten Litteratur zu der seinigen machen kann: „que sçai-je?"

Mit meinen Vorgängern brauche ich mich nicht lange aufzuhalten. Der fleißige Koberstein hat die (deutsche) Poetiken-Litteratur (wenn auch lange nicht vollständig und durchaus correct) für die formale Seite der sich bildenden Kunstpoesie auszunützen gesucht, Gervinus

zieht sie nur für Curiositäten herbei, bei Cholevius sollte man mehr erwarten, als dürftige Umschreibungen der Büchertitel des Scaliger. Die seit der Münchener Preisaufgabe (nach der des Verfassers) erschienenen Publikationen über dies Gebiet sind, soweit sie erreichbar und aufschlußgebend waren, benutzt worden. Fast will es mich bedünken, als ob auch ein Ende 1883 herausgekommenes französisches Buch dadurch angeregt oder mindestens in der Ausarbeitung bestimmt wurde. Es geht von der Faculté de Nancy aus, demselben Orte, dem wir kurz vorher eine interessante Studie über die litterarischen Einflüsse Descartes' verdankten. Sein Titel ist Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne (Opitz, Leibniz, Gottsched, les Suisses) par Émile Grucker. (Paris 1883. gr. 8°. XX. und 526 S. Vgl. meine Anzeige in der Beilage zur allg. Zeitung vom 24. 6. 84.) Es erscheint als dankenswerther Beleg für das Interesse, welches man jenseits des Rheines an unserer litterarischen Entwicklung nimmt. Nichts liegt auch näher, als daß die Franzosen sich grade jetzt mit dem Zeitraum ihrer unumschränkten Macht in Deutschland beschäftigen. Das Buch bringt daher (wahrscheinlich schon durch das geringe ihm zu Gebote stehende Quellenmaterial genöthigt) mehr eine Geschichte der Litteratur als der Poetik und wir die wir nur Bekanntes in ihm wiederfinden, möchten fast wünschen, daß der Verfasser statt seinen Landsleuten Auszüge aus Opitz, Leibnitz, Gottsched und den Schweizern zu geben, lieber gleich die ihm sicherlich leichter als uns zugänglichen Originale aus der französischen Poetik mitgetheilt hätte. Goethe (Anmerkungen zu Rameau, Hempel XXXI. 143) hielt „eine historische Darstellung" dieser Poetik für „höchst interessant" und zwar bezeichnend genug grade „von einem Deutschen". Ich habe mir die in diesem Ausspruch beschlossene Mahnung gesagt sein lassen und natürlich nicht verfehlt die in des Mächtigen Weise daran geknüpften produktiven Bemerkungen, soweit es der Rahmen meines Buches gestattete, nach meinen Kräften auszunutzen. In den Bereich meiner Aufgabe fällt die Entstehungsgeschichte einiger der dort angeführten kritischen Begriffe. Ich nenne (nach der dortigen Reihenfolge, jedoch mit französischer Bezeichnung): génie, naturel (Temperament), noblesse (und ihr Gegensatz bassesse), bel esprit, goût (bon, mauvais, faux goût), raison, bienséance, ton de cour, style, versification, pureté, denen ich noch hinzufügen möchte: usage (bon,

mauvais usage), bon sens, galant, curieux, polit, ennui. Der Uebergang von den poetischen Trichtern der Renaissance zu der „theoretischen Salbaderei" des philosophischen Jahrhunderts bildet den letzten Abschnitt meines Buches. Die übrigen zeigen von den ersten hyperclassischen, begeisterten Anfängen bis zu den barocken Auflehnungen des spanisch-italienischen Geschmacks und bis zu der endlichen völligen Versandung der gelehrten Dichterei alle Typen der Renaissance auf das Deutlichste ausgeprägt. Die Gliederung des Stoffes ergab sich in diesem Sinne mit Nothwendigkeit. Sie wird in den einzelnen Abschnitten noch besonders begründet.

Was die äußere Form meines Buches betrifft, so stelle ich mir ohne Scheu das Zeugniß aus, daß ich bestrebt war, es lesbar und bei möglichster Kürze und Bestimmtheit ansprechend zu gestalten. Es steht einem Werke über Poetik am wenigsten an, im Collectaneen- und Grundrißstile abgefaßt zu sein. Für die interne Fachlitteratur ist es wohl angezeigt, sich auf Quellenanreihung, kurzes Resumé, zusammenhangloſe Glossen und Excurse zu beschränken; jedoch werden auch hier Grenzen zu ziehen sein, wenn sich eine dem Leben so nahestehende Wissenschaft demselben nicht gänzlich entfremden will. Der Inhalt dieses Buches scheint mir aber auch außerhalb der Fachkreise Anspruch auf Beachtung machen zu dürfen. Jedes Jahr bringt uns eine neue Poetik, oder bezügliche Einzeluntersuchungen von der Verslehre bis zu den letzten Fragen der höheren Theorie. Mitunter haben dieselben eine gewaltig reformatorische Tendenz. Würde letztere nicht oft fruchtbringender sein, wenn sie durch eine historische Lection von längst schon begangenen Fehlern, Inconventionalitäten und Unmöglichkeiten befreit worden wäre? Zuweilen nehmen die Verfasser eine solche in Aussicht, sind sie aber noch stets schuldig geblieben. Ferner versucht dies Buch wirklich einen Ansatz zu der oben vermißten Geschichte der Kritik; es stellt den ersten Band oder wenn man so will die Vorgeschichte derselben für Deutschland dar. Herder ist es, der in einer begeisterten Erhebung der Renaissance derselben die Erfindung und Ausgestaltung der modernen litterarischen Kritik zuspricht. Ihr habe ich daher ein den Inhalt des Buches treffend illustrirendes Motto entlehnt. Dasselbe scheint, wenngleich dem Zusammenhange nach nur auf jenes erste Entwicklungsstadium der modernen Kritik bezüglich, dennoch als allgemein giltig aufgefaßt werden zu müssen.

Wie man auch über die Alten als Vorbilder einer lebendigen Litteratur denken mag, über ihre Bedeutung für die Kritik werden alle Wissenden einig sein. Will dieselbe, was doch sicher in ihrem Begriffe liegt, auf allgemeine Autorität Anspruch erheben, so wird sie einer Norm nicht entbehren können. Diese kann ihr aber weder ein willkürlich construirtes Ideal, noch eine todte Formel-Aesthetik geben, sondern nur die Macht eines Beispiels, in dessen objectiver Anerkennung schließlich jedermann mit ihr übereinkommt. Wir finden daher, daß eine wirklich befriedigende Aesthetik sich bisher stets auf den Anschauungen der Antike (die sich sehr wohl, für uns sogar wirksamer, auch in modernen Producten finden können) aufgebaut hat. Was hier als ein ex natura rei geschöpfter Grundsatz aufgestellt wurde, wird durch die tägliche Erfahrung und die Lehren einer mehr als halbtausendjährigen Geschichte lediglich bestätigt. Seit den Jahren, da die Menschheit, des Kreuzes und der Minne überdrüssig, zu den ewigen Bildern ihrer Jugendkunst zurückgriff, haben sich diese stets von neuem heilkräftig bewährt gegen Schablone und Uebersättigung. Die Antike, das ist der Boden, auf welchem der so leicht zu Schwäche und Ueberdruß neigende moderne Kunstcoloß sich immer noch verjüngte. So war der französische Classicismus ein immerhin gut gemeinter und wohlthätiger Rückschlag gegen die in Stumpfheit, Ueberhebung und künstlichen Reizungen verkommende Renaissance, so war es wieder in anderer höherer Weise bei Lessing, bei Goethe-Schiller, deren antike Selbstzucht, Wunderthat des germanischen Kunstgenius, ja grade heutzutage wieder mit Vorliebe als „bedauerliche Velleität" abgeurtheilt zu werden pflegt. Auch von diesem Gesichtspunkte möge man einmal die Bestrebungen der heutigen Modernen betrachten. Ihre Angriffe gelten freilich nicht mehr dem Werthe der antiken Kunst. Aber was schwerer wiegt, sie richten sich gegen diese Kunst (letzten Endes gegen die Kunst) selbst, gegen ihre Stellung im modernen Leben, gegen ihre Bedeutung für die allgemeine und — möchten wir hinzufügen — für die ästhetische Erziehung. Sie erscheinen daher nicht mehr blos wie ehemals dunkelmännisch, pedantisch, eingebildet, sie sind, besonders in unserer Zeit, gradezu frevelhaft. Die „greise" Menschheit, das ungeberdige, unharmonisch-wilde, im allgemeinen amusische Kind von ehedem, sehnt sich wieder einmal nach der Barbarei; es nörgelt und pocht um so trotziger, je civilisirter sie ihm erscheint. Müßten nicht

grade die Poeten sich jetzt des hohen Berufes eingedenk zeigen, den schon graue Vorzeit ihnen dankbar zuerkannte, als „geweihte Dolmetscher der Gottheit" die „rohen Menschen" zum rechten Genusse ihres Daseins zu leiten! Fuit haec sapientia quondam! Sollte heut ihre Weisheit eine andere sein?

Berlin, im März 1886.

Karl Borinski.

Berichtigungen.

S. 20. A. Z. 5 von unten lies ed. ac. 1406. A. 12.
S. 52. Z. 5 von oben lies Lilly.
S. 200. Z. 6 von unten lies Martianus Capella.
S. 202. Z. 7 von unten lies St. Amand.
S. 323. Z. 8 von oben lies nach folgender Interpunktion: Charles VII. la volonté, la France l'âme de l'homme.

I.

Die Poetik der Renaissance und ihre ersten Spuren in Deutschland.

Poetik, als Wissenschaft von der Dichtkunst, umfaßt nicht blos die Summe ihrer technischen Regeln, sondern auch die philosophische Erkenntniß ihres Wesens und ihrer Beziehungen zur Welt.

Sie unterscheidet sich von der direkt aus ihr hervorgegangenen modernen Wissenschaft der Aesthetik durch ihr vorzugsweise praktisches Interesse. Sie steht in viel näherem Bezuge zur Produktion und ist daher untrennbar von produktiver Reflexion (Geschmack) und receptiver Auswahl (Kritik). Als technische Ueberlieferung und nach Neuem spähende Meditation hat sie selbst den naivsten Zeiten und Genien nicht gefehlt.

Der antike Ausdruck bezeichnet alles was zur Dichtung gehört, das Werk des Dichters. So lebt er auch in den Männern der Renaissance wieder auf, die in der Dichtung des Alterthums den Kern ihrer Bestrebungen erblickten, in Ernst und Spott von ihr den Namen empfingen. Die poetischen Studien und die poetische Kunst waren ihnen eins[1]). Die letztere wiederum erschien nur in einer Gestalt: wie das Alterthum sie überliefert oder vielmehr wie diese Ueberlieferung sich in ihrer Auffassung dargestellt hatte. Die Geschichtschreiber der Aesthetik haben diese Poetik darum ausnahmslos übergehen zu können geglaubt. Da es aber in der Geschichte einer mit Leben und Kunst in so engem

[1]) Es berührt wunderlich vor Werken nüchternster Wissenschaft wie z. B. vor des Jovianus Pontanus de aspiratione libr. II (Lipsiae 1615) dieselben Rechtfertigungen der „poetischen Studien" zu finden, wie vor den freiesten Erzeugnissen derselben.

Zusammenhang stehenden Wissenschaft nicht blos auf die Fortschritte sondern auch auf Rückschritte und Irrthümer, auf Kämpfe und Schicksale der Probleme ankommt, so ist dieser Sprung kaum zu rechtfertigen. In dieser Hinsicht bietet grade die Poetik der Renaissance und der sich aus ihr entwickelnden nationalen Litteraturen ein höchst interessantes Schauspiel. Ein Gesamtbild der Renaissancepoetik ist daher nur aus dem Studium der humanistischen Bewegung selbst zu gewinnen. Das Material dazu schwimmt gleichsam auf dem Meere ihrer Litteratur und Geschichte und durchsetzt dasselbe bis in seine verlorensten Winkel. Von Anfang an stehen die Existenzfragen der Poesie im Vordergrund. Alle Bedenken, die von Plato bis auf die Kirchenväter gegen die Kunst geltend gemacht wurden, alle Angriffsmomente, die inmitten eines exclusiv-christlichen Lebens gegen eine so weitgehende Restitution heidnischer Cultur sich von selbst ergaben, die unwiderleglichen Argumente, welche die von Anbeginn ziemlich gemischte Gesellschaft der neuen Menschen den allerdings nicht reineren Gegnern an die Hand gab, alles wurde schon am Morgen des vielgerühmten „jungen Tages" mit eben demselben Eifer discutirt, als an seinem Abend. An diese Kämpfe knüpft näher oder entfernter Alles an, was diese Poetik über Wesen und Würde der Poesie, über den Dichter und seine Aufgabe im Allgemeinen zu sagen weiß. Mussato[1]) und Petrarca[2]) gleichen hierin aufs Haar den letzten vom Hauch der Renaissance angewehten „Vorkämpfern der Alten" im 17. Jahrhundert. Erst das 18. Jahrhundert sicherte die Emancipation der schon im Mittelalter so genannten freien Künste. Völlig unangefochten ist dieselbe heut so wenig wie jemals.

Die specielleren Zweige der Dichtungslehre mußten naturgemäß mit der Entwicklung der jungen Philologie gleichen Schritt halten. Jede neue Entdeckung der Wissenschaft bedeutet zugleich eine Bereicherung der Production, man will mit dem Genießen gleich selbst schaffen, ungleich sind die Kräfte, die sich an dem sanktionirten Muster üben, und so stellt sich Kritik und bessernde Anweisung in den einzelnen Fällen von selbst ein. Denn was aus nächster Vergangenheit an

---

[1]) G. Körting, die Anfänge der Renaissancelitteratur (Geschichte der Litt. Italiens I) S. 308 ff.

[2]) Voigt, die Wiederbelebung des classischen Alterthums. I². 29 f., 75 f.

poetischen Formen und Mustern vorlag, das konnte für die neue von so ganz anderem Geiste inspirirte Kunstübung, die noch dazu die Kenntniß mühsam zu erlernender, völlig verschieden gearteter Sprachen voraussetzte, keine Geltung haben. Erst in weit späterer Zeit als das lang erstickte Gefühl für die heimathliche Sprache zugleich mit dem energisch auflebenden Nationalbewußtsein sich überall zu regen begann, schenkte man auch diesen Dingen wieder eine beiläufige Aufmerksamkeit. Doch mochten sie im Stillen theilweise auch mächtige Wirkungen üben, sie blieben für das allgemeine Urtheil merkwürdige Reste einer überwundenen Zeit, wohlwollend belächelt wie die bedeutungsvollen Spiele ahnungsloser Jugend. Auch in die Sprache der Weiber und des gemeinen Volkes nahm man das Dichten und Denken von Latium und Hellas mit hinüber, nicht zufällig, mit dem vollsten Bewußtsein. Die Laien sollten nicht darben, während die Gelehrten an reich besetzten Tischen schwelgten, man empfand ein tiefes Mitleid mit der armen rohen, „unausgezierten" Rede, welche doch die der Geliebten, der Mutter, sehr oft auch die von Vater und Brüdern war. Daraus erwuchs ein Gefühl der Verpflichtung, meist verbunden mit begeistertem Stolze, zu einer so hohen Aufgabe ausersehen zu sein. Das tritt einmal auf bei jeder europäischen Nation, die damals eine Litteratur besaß, und zum mindesten unbelehrt sind diejenigen, welche die Nothwendigkeit dieser Erscheinung mißkennen. Die Folge ist eine bewußt-pädagogische Ausbildung der heimathlichen Sprache für die neuen Zwecke, eine systematische Belehrung der auf ihr naiv erwachsenen Dichtung durch die oft wenig homogenen fremden Muster, eine nationale Poetik mit sehr wenig nationalen Tendenzen.

Hierbei ist nun eine Erscheinung auffällig, die den Schlüssel zu manchen Eigenthümlichkeiten auf diesem Gebiete liefern dürfte. Zu einer Zusammenfassung und Ausarbeitung der angesammelten poetischen Lehren, sowie zu einer allgemeineren Beschäftigung mit den beiden hier maßgebenden antiken Autoritäten, Aristoteles[1]) und Horaz, kam

[1]) Erst 1498 erscheint die erste noch sehr ungenügende Uebersetzung (G. Valla) nach dem griechischen Original, der Text selbst 1503, der erste Commentar (Robortelli) 1548. Ueber die Gestalt der Poetik im Averroistischen Gewande vgl. Egger l'Hellénisme en France I 338 f. Zuerst kritisch an ihn herangetreten zu sein, wird allgemein als Scaligers Verdienst bezeichnet. Doch finden sich schon vor dem Erscheinen seiner Poetik in Deutschland Disputationes de tragoedia

es erst zu der Zeit, als die eben charakterisirten nationalen Neigungen von Italien aus durch ganz Europa mächtig zu wirken begannen. Die zeitlich erste der bedeutenden Poetiken der neulateinischen Litteratur, die des Albaner Bischofs Marcus Hieronymus Vida fällt bereits in die Jahre, in denen der Edle Giangiorgio Trissino von Vicenza seine subtilen Untersuchungen über Sprache und Vers der modernen Italer[1]) ausarbeitete. Es mußte erst ein weitgehendes practisches Interesse außerhalb der gelehrten Kreise vorhanden sein, ehe es zu einer derartigen Consolidirung des theoretischen Bewußtseins kommen konnte. Dies Interesse ist nun durchaus nicht blos pädagogischer Natur, wie man aus den von strenger classischer Observanz eingegebenen Vorreden dieser Bücher entnehmen möchte, es ist vornehmlich ein allgemein litterarisches. Dies bewirkte, daß sie gekauft wurden und unzählige Auflagen[2]) erlebten, daß sich aus ihnen bald eine umfangreiche theoretische Litteratur zusammensetzte, die von den Dichtern aller Zungen ängstlich um Rath gefragt werden mußte; dies die für unsere Begriffe unfaßbare Autorität, welche einzelne derselben erlangten und deren Spuren sich namentlich in Deutschland so stark ausgeprägt finden.

Die eben erwähnte Poetik des Vida, um deren Zueignung an ihre gute Stadt die Cremonenser wallfahrteten[3]), und die des älteren Scaliger, welche so rasche und bedeutende Erfolge hatte, daß Neider sie als Plagiat[4]) hinstellen zu müssen glaubten, stehen hier in erster

ex primo libro Aristotelis *περὶ ποιητικῆς*, wie die von Joh. Schosser, dem Commentator des Sabinus (in Acad. Francof. 1559.), in der bemerkenswerth genug *φόβος* nicht wie von nun an gewöhnlich durch terror, sondern durch metus gegeben wird.

[1]) La poetica di M. Giovan Giorgio Trissino gedr. Vicenza 1529. Exemplar der Münchener Staatsbibliothek.

[2]) Klotz in seiner Ausgabe der Vidaschen Poetik (Altenburg 1766) behauptet, daß die Zahl ihrer Auflagen nur mit denen antiker Schriftsteller verglichen werden könne. (Commentarius de M. Hier. Vida. p. 8).

[3]) Sie erschien auf Kosten der Stadt 1520 unter dem Titel M. Hieronymi Vidae Cremonensis Poeticorum, ad Franciscum, Francisci regis Franciae filium, Delphinum libri III.

[4]) An seinem Lehrer, dem Lud. Caelius Rhodigo (Platoniker, Professor der Poesie und Rhetorik zu Vicenza, † 1520). Dissertationen de plagio untersuchen bei uns diese Frage. Vicenza erscheint somit als eine Art Ausgangspunkt der Poetik.

Linie. Die eine ein elegantes Büchlein in Versen, die einzig für werth gehalten wurden, denen des Vergil an die Seite gesetzt zu werden[1]), die andere ein schwerer, systematischer Wälzer, voll Definitionen und Eintheilungen, imponirend durch Gelahrtheit und scharfe, selbstgewisse Kritik, traten sie von selbst jenen beiden Meistern aus dem Alterthum als Pendants gegenüber, ja sie übertrafen sie in den Augen erreglicher Zeitgenossen. Der hochgefeierte Dichter hatte in den drei nach der allgemeinen Ansicht[2]) so wohldisponirten Büchern das geleistet, was Horaz in den abgerissenen Bemerkungen seines Briefes an die Pisonen nur angedeutet, und gab überdies als Erbe des Vergilschen Geistes nichts geringeres als die Quintessenz der Vergilschen Kunst, die „jener in seinem Gedichte wie in einem Lehrbuche habe niederlegen wollen“[3]). Der berühmte Gelehrte aber, zu dessen gewichtigen Namen der des Sohnes als verstärkendes Element hinzutrat[4]), setzte sich in der Vorrede zu seinem Werke selbst hinweg über das ungeordnete und „um nichts schlimmeres zu sagen unvollkommene“ Büchlein des Aristoteles[5]). Stehend sind die Klagen über die Unordnung und Lückenhaftigkeit dieser bedeutsamen Reste antiker Poetik[6]), sie fehlen auch nicht bei den bloßen Commentatoren. Dennoch

---

[1]) Bei den Lobeserhebungen des Vida ist der Vergleich mit Vergil stereotyp. Vgl. Sammlungen von solchen bei Klotz a. a. O. S. 60—75. Baillet, Jugemens des Savans (Amsterdam 1725) IV$_1$, 263 ff. Gleichwohl scheinen einige den Charakter seiner Poesie richtig erkannt zu haben, so der jüngere Scaliger (Opuscula varia, Francof. 1612, p. 150 [confutatio fabulae Burdonum]): „Tamen si — omnia Virgiliana frusta sustuleris quod Vidae proprium relinquetur aut perexignum erit aut nihil.“ Antoine Tersier (Klotz S. 67) bezeichnet sie direkt als Cento-Poesie.

[2]) Dies betont vornehmlich Scaliger in der Widmung zur Poetik. Dagegen scheint der Père Mambrun diesen für ein freies Gedicht nicht grade empfehlenden Vorzug mit Recht in Zweifel gezogen zu haben mit seiner Bemerkung in der Dissertatio peripatetica de epico carmine (Paris 1652. 4°) p. 5.

[3]) Vida im Briefe an die Cremonenser (bei Klotz S. 77) „Videtur vir ille mihi non tantum historiam scribere, sed de ea ipsa arte praecepta tradere voluisse.“

[4]) Zu der langewährenden Berühmtheit der Poetik mag dies nicht zum wenigsten beigetragen haben. Schon Klotz hält Joseph für den Verfasser (a. a. O. S. 81).

[5]) „mutili ne quid liberius excidat.“

[6]) Sie dienen gewöhnlich zur Rechtfertigung des Unternehmens einer Poetik.

kam man in der Systematik nur wenig, in der Ergänzung nur äußerlich über sie hinaus. Wo man aber sachlich von ihnen abweicht, geräth man nicht gerade auf bessere Wege; auch die bloßen Auslegungen enthalten Mißverständnisse und Färbungen unerfreulicher Art.

Beide concentriren sich mit Vorliebe auf das Epos, in dem sie wie die Renaissance überhaupt das Großwerk der Poesie erkennen [1]). Beide verehren wiederum mit dem Geiste ihrer Zeit den Vergil ohne Maß und zwar auf Kosten des Homer. Das eine wie das andere mußte sie dem Aristoteles entfremden. Sie haben keine Ahnung, welch einen unermeßlichen Vorzug dieser in Mitten einer lebendigen, selbstgewachsenen Litteratur stehende Poetiker vor ihnen hat, da sie für die Ueberlegenheit des hellenischen Geistes kein Gefühl haben. Was sie aber auch von dem geistvollen Sohne der römischen Renaissance scheidet, ist der schulmäßige Begriff, den eine willkürlich erlernte Dichtung bei allem Enthusiasmus in ihren Jüngern herausbilden muß. Vida hat gut reden von dem Ruf der Muse von der „inopina cupido“ und dem „repens calor“ [2]). Er mag immerhin gebieten „nec iussa canas“, wenn durch den Zusatz „nisi forte coactus magnorum imperio regum“ [3]) die eigentliche Stellung des humanistischen Barden zur Poesie so nackt hervortritt. Worauf kann es hinauslaufen als höchstens auf virtuose Technik, wenn der begeisterte Musensohn mitten im furor (I 57—61) sich hübsch um die digna supellex verborum rerumque (die verba an erster Stelle!) bekümmern soll, die lächerlich umständliche Parasceve des Scaliger (L. IV.)! Vida will im ersten Buch das Allgemeine der Poetik bringen und verbreitet sich über die Wahl und die Erfordernisse eines guten Lehrmeisters

---

Bald konnte man nicht mehr sagen wie noch Giantonio Viperani (de poetica libri III. Antverpiae 1579, p. 3) die Materie sei „latinis literis minus illustrata.“

[1]) Im Gegensatz zum Drama. Bei Viperani (p. 111) untersucht ein eigenes Capitel (II. 11), „utra praestantior sit Tragoedia an Epopoeia“ und stellt aus inneren Gründen (Aristoteles selber behaupte, daß das Drama auch ohne Aufführung wirken müsse) und nach „summorum virorum sententia“ das Epos als „copiosior“ und „ornatior“ voran. In Plato glaubte man einen Verfechter dieser Ansicht zu haben. Grund genug für das Zeitalter sich gegen die Aristotelische Bevorzugung des Dramas zu erklären.

[2]) I 57 f.

[3]) I 52 f.

(v. 216 ff.), er will im zweiten seinen Hauptvorwurf das Heldengedicht im Ideal entwerfen und kennzeichnet seinen Beruf dazu vorher mit dem wohlmeinenden Rath, durch Uebung in Hirtengedichten sich allmählich daran zu gewöhnen (paulatim assuescat I. 460), er behandelt im dritten den Stil „quem vates, Musaeque probent“ (III 2.), aber nicht die Stimme der Muse, sondern das vergröbert-horazische der Zeit so unentbehrliche „Urtheil der Freunde“ (III. 466 ff.) giebt den Ausschlag.

Es gilt eben im Auge zu behalten, daß diese Produkte wenn auch nicht der Sache so doch dem Vorgeben nach pädagogische Zwecke verfolgen. Diese Poesie kann ja schon wegen ihrer fremden Grundlage nur durch willkürliche Zucht aufrecht erhalten werden. Kein Mittel bot sich ungezwungener, seine Privatauffassungen der antiken Kunst, die Methode und Hauptneigungen seines Studiums und nicht zuletzt die kritischen Ausstellungen — nicht immer blos an den Alten [1]) — den Genossen darzulegen. Philosophisch von neuem an den Gegenstand heranzutreten war ihre Sache nicht, denn man ging auf in der Freude am Detail, am bloßen, reflexionslosen Recipiren. Wo sich daher etwas unter bezüglichem Titel in dieser Litteratur findet, kann man sicher auf eine Enttäuschung rechnen. So enthält die Philosophia antigua poetica [2]) des spanischen Arztes und Poetasters Alonso Lopez (Pineiano) nur eine durch nichts besonders hervorragende Durchschnittspoetik, obwohl Bouterweck es „das erste Werk seiner Art“ nennt, „voll Scharfsinn und Gelehrsamkeit“ [3]). Wenn in jener Zeit „über das Schöne“ geschrieben wird, so bedeutet das nur Commentare über den vorzugsweise ethischen mit Vorliebe theologisch gewendeten *καλόν*- und *ἔρως*-Begriff des Plato [4]). Es fehlt nicht

[1]) Sogar bei dem milde und vornehm gesinnten Vida fehlt es nicht an gelegentlichen Seitenhieben. So der Stich auf den Piccolomini („Vidi ego qui ad summos Musarum munere honores evecti, mox ingratos contemnere Musas“, Poet. I 500 f.), wahrscheinlich zugleich ein Compliment für Leo X. Ueber die unlauteren Motive dieser Kritiken vgl. Körting a. a. O. 215.

[2]) Madrid 1596. 4°.

[3]) Geschichte der Poesie und Beredsamkeit, III 324.

[4]) Speziell de pulchro handelt z. B. der seiner Zeit berühmte Niphus, zugleich ein großer Verehrer der Schönen (o. O. 1530.) und ein piemontesischer Advokat, Marc Antonio Natta (Ven. 1564.). Anderes (in italienischer Sprache) führt Schasler an. (Krit. Gesch. der Aesthetik. Berlin 1872. S. 327.)

gänzlich an formaler Aesthetik. Aber die Aristoteliker in diesem Fache sind selten und grade sie wie jener Niphus verlieren sich in materialistischen Confusionen. Von dieser Seite wird es verständlich, daß man in der Poetik jener Zeit dem Ausdruck „schön" nicht begegnet, sondern nur den Zweckbegriffen „ornatum", decorum, weil jene ihn der oratio und dem carmen ausdrücklich vorenthielten, als intellectuellen, nicht in den direkten Bereich der Sinne fallenden Dingen. Auch Scaliger[1]) getraut sich die causa pulchritudinis zu erklären, er definirt sie als convenientia (*συμμετρία*) und scheidet sie wohl von der venustas (*χάρις*). Aber viel Gedanken macht er sich darüber nicht. Man stellt so etwas gelegentlich hin, um daran folgernde Regeln zu knüpfen, wie an dieser Stelle über die convenientia orationis, den Stil. Man schreibt eben „institutiones poeticae" häufig sogar nur „tirocinia."

Die Vidasche Poetik richtet sich wie Horaz' Brief an die Pisonischen Jünglinge an den Dauphin Franz, Scaliger bestimmt sein Buch zur Unterweisung seines Sohnes Sylvius. Sich den Führer auf den verschlungenen Pfaden der Dichtung wohl zu wählen, wird in der Neuzeit bei den immer heftiger auftretenden Geschmackscontroversen der stehende, nicht grade vertrauenerweckende Rathschlag, mit dem die Poetik den Musensohn empfängt. Ob er bei Scaliger eine glückliche Wahl traf, dürfte im Hinblick auf die Früchte, die sein poetischer Unterricht besonders in unserer Litteratur getragen, wohl bezweifelt werden. Gleichwohl fand sein Buch eine Verbreitung, wie sie der Autor kaum erwartet haben mag. Er hätte es sonst nicht so lange im Pult behalten „non nonum in annum solum sed multo longioris spatio"[2]), bis der Tod die Herausgabe des sorgfältig vorbereiteten Werkes übernahm. Wie hätte er sich an dem Erfolge geweidet, dem einzigen der denen des Erasmus die Spitze hätte bieten können. Er haßte den Erasmus, nicht wegen des „Ciceronianus", den er lärmend

---

[1]) Poet.[5]. III. cap. 1. p. 405.

[2]) Der Arzt Robertus Constantinus, der Herausgeber des Scaligerschen Nachlaß, in der Epistel vor der ersten Ausgabe an den Genfer Buchdrucker Jo. Crispinus, bei dem die Poetik in einem prächtigen Folio 1561 erschien. Ein Vorwort weist auf die beim Druck aufgewendete Mühe hin trotz der voraussichtlichen Beeinträchtigung durch Nachdrucker. Die Lyoner Ausgabe des Buchdruckers Antoine Vincent aus demselben Jahre hat ein Parlamentsprivileg auf 4 Jahre.

widerlegte, sondern weil dieser zu einer Rolle gekommen war, wie er sich sie etwa wünschte. Er hat das Verschiedenartigste versucht, um nur zu etwas recht Hohem zu gelangen und mußte sich doch schließlich mit der bescheidenen Praxis eines Arztes in einem kleinen französischen Städtchen begnügen. Ein naiver Größenwahn, in seiner Jugend als Page am kaiserlichen Hofe zu Wien geweckt, verließ ihn sein Leben lang nicht. Wie er sich früher abenteuerliche fürstliche Stammbäume ersann[1]), verschiedene Male Kriegsdienste nahm, um die Ueberlegenheit seines edlen Blutes zu bethätigen, wie er mit der unbefangenen Absicht, Papst zu werden und den Venetianern sein Fürstenthum zu entreißen, — Franciskaner zu werden beschloß, so saß er später in seinem Stübchen zu Agen und hielt Gericht über die Poeten seiner und der vergangenen Zeit. Ein wunderlicher Mensch dieser philologische capitano spavento mit der Gnaksfigur und dem weibischen Aberglauben, dieser poetische Medikus, dieses Muster von Wohlthätigkeits-Familiensinn und litterarischer Galle. Ob nicht seine Poetik grade ihren schlechten Eigenschaften ihre Verbreitung verdankt! Sie gründen sich auf die eben berührten seines Charakters. Geschwätzigkeit, Inconsequenz, eitles Prunken mit todtem Wissen, roh-empirische Auffassung künstlerischer Probleme, gehässige, persönliche Kritik. Das sechste Buch (Hypercriticus), welches die für eine wirksame Poetik so wichtige Beurtheilung der zeitgenössischen Produktion ganz besonders beschäftigt, ist großentheils nichts als ein litterarisches Pasquill. Die abschätzigen, großsprecherischen Urtheile fehlen aber auch in den übrigen Theilen nicht und die boshaften Genfer Ketzer, von denen nach der Fabel entschuldigender Freunde[2]) dieselben herrühren sollen, müßten für das geringe Interesse dem todten Arzte von Agen zu schaden, unverhältnißmäßige Mühe aufgewendet haben. Wie grob und äußerlich sein Verständniß des künstlerischen Agens und seiner Erscheinungs-

---

[1]) Vom Geschlechte der della scala. Franz I. von Frankreich naturalisirte ihn 1528 unter dem Namen, eine Ehre die seinem Sohne manchen Aerger bereiten sollte. Wie er eigentlich geheißen, Burdoni, Bordoni, von Burden (Name einer Besitzung in Friaul, wie Jos. Scaliger behauptet), ist eine unentschiedene Streitfrage, die L. Greg. Giraldi angeregt zu haben scheint. Vgl. darüber Baillet a. a. O. IV$_1$. 234 A. 2 f.

[2]) Baillet (a. a. O. III$_1$. 145 f.) führt sie aus Possevin an, der es de bonne part zu wissen vorgiebt.

formen ist, beweist seine Herleitung desselben aus der durchaus divergirenden Sphäre thierischer Sinnlichkeit[1]), beweisen seine schnellfertigen Definitionen und vor Allem seine öden, bananischen Aufzählungen der üblichen Requisiten bei den einzelnen Gattungen. Die Belege dafür werden uns im Verlaufe unserer Darstellung in Fülle begegnen. Die Belastung mit allem möglichen gelehrten Kram nicht blos aus der philologischen, sondern auch aus ganz heterogenen, der medicinischen, astronomischen (meist astrologischen) ja der Militärwissenschaft erklärt die Dickleibigkeit des Buches. Seine fahrige, inconsequente Natur findet in den Ausführungen seiner Dispositionen ein lächerlich getreues Abbild. Schon die Kritik der nächsten Jahrhunderte tadelte dies besonders an seinem ersten Buche, dem historicus[2]), das ebenso gut Idea heißen könnte, wie das dritte. Viel eher hätte das sechste diese Bezeichnung verdient, dessen Ueberschrift (Hypercriticus) eigentlich eine Unterweisung in der Kritik verspricht. Der jüngere Scaliger hat übrigens seines Vaters „Methode" zu arbeiten genugsam charakterisirt. Aus ihr erklären sich die endlosen Wiederholungen, die ganze Theile zu Duplikaten machen. So die Figurenlehre des vierten Buches[3]) (Cap. 25—49.), welche vorgeblich von derjenigen des dritten[4]) (Cap. 28—94.) darin verschieden ist, daß diese sich auf die res, jene auf die verba bezieht. Wie precär diese Trennung ist, sieht man aus des Autors Verlegenheit eine besondere „ἀντίθεσις in verbis" zu constatiren. Er hilft sich mit einer elenden Klangspielerei (honoratus — oneratus)[5]). Seine ruhmredige Geschwätzigkeit schließlich, die ihn alle Augenblicke auf seine werthe Persönlichkeit zurückführt mit ihren militärischen Verdiensten, ihrer Verbindung mit Großen und Höfen, ihrer reichen und vornehmen Familie, ihrem Genius, diese Neigung zum Bramarbasiren erscheint nicht grade geeignet einem solchen Werke die ihm so nothwendige Autorität zu verleihen. Dennoch ist anzunehmen, daß grade diese Eigenschaften dasselbe in Aufnahme brachten. Die Aeußerlich-

[1]) „atque ii (utriusque sexus mortales) quum viderent pecora coeuntia illorum exemplo (!) facile inflammabantur." (Poet.[5]. I. Cap. IV. p. 15.)

[2]) Baillet a. a. O. III$_1$. 146.

[3]) Poet.[5]. 452—472.

[4]) Poet.[5]. p. 275—331.

[5]) IV. Cap. 37. p. 655.

keiten sind besonders für Deutschland wichtig. Daß er am Hofe des Kaisers Maximilian gelebt und seine Feldzüge mitgemacht, daß er im Gegensatz zu fast allen seinen gelehrten Landsleuten an dem Lande und seinen Bewohnern Geschmack gefunden, daß er die vor Wien gefallenen Helden verherrlicht hatte, das alles wurde ihm hier hoch angerechnet[1]). Seine Flunkereien fanden hier naiven Glauben, und vornehme Herkunft imponirt den Deutschen vor allen andern Völkern. Ihre Poetiker waren in den nächsten Zeiten darauf angewiesen, die immer mehr vernachlässigte Poesie durch Hinweis auf hochgestellte Personen, die sie begünstigt, namentlich in den Augen des stumpfen Adels zu heben. Die Unordnung in der Anlage diente grade dazu allen die den Gegenstand nicht klar übersahen — und das war die große Mehrheit — das Werk als unerschöpfliche „Schatzkammer" erscheinen zu lassen. Das polyhistorische Beiwerk war der Zeit unentbehrlich, je bunter, desto mehr empfahl es den Autor. Seine Unfähigkeit ins Innere der dichterischen Werkstatt einzudringen, kam dem Bedürfniß seines Publikums entgegen, das nur handliche, äußere Modelle wollte zur schnellen, durch keine schöpferischen Bedenken gestörten Nachahmung. Was schließlich die von Mißgunst und Selbstgefälligkeit dictirte, arrogante Kritik seiner Vorgänger und Mitstrebenden betrifft, so hat sie ihn, weit entfernt, ihm bei den Nachkommen zu schaden, auf lange Zeit in den Ruf eines Kritikers par excellence gebracht.

Doch darf uns das alles für die Verdienste dieses jetzt vielgetadelten Buches nicht blind machen. Es ist immerhin eine That gewesen den Gedanken dieser Poetik zu fassen, und so mangelhaft seine Ausführung, sie ist nicht ohne bedeutende Folgen geblieben. Auf dieser ersten umfassenden Ablagerung des modernen kritischen Bedürfnisses erhebt sich die akademische Kritik des nächsten Jahrhunderts mit ihrem allen Widerstand niederwerfenden dominirenden Einfluß auf die Produktion aller Litteraturen, auf diesem Boden

---

[1]) Noch 1625 erschienen zu Jena „Flores Iulii Caesaris Scaligeri viri clarissimi sive Mellificium sententiarum selectissimarum ex utilissimis et prope divinis quibusdam ejus operibus confectum Studio Joh. Ulr. Müfflingi Weis dicti. Ed. II longe auctior. Das Buch wendet sich an alle Kreise, das Wenigste darin ist aus der Poetik.

steht, so sehr er ihn umgeschaffen hat, so frei und stolz er auf ihm emporragt, der kritische Riese Lessing. Es ist gewiß bedeutsam, daß selbst die französische Poetik des 17. Jahrhunderts, die doch wieder auf das Drama und die Griechen zurückgeht, sogar in ihrem angesehensten Vertreter Hédelin d'Aubignac auf Schritt und Tritt Scaligersche Citate zeigt. Auch der immer mehr aus dem Poetiker zum Kritiker werdende Boileau kann ihn nicht entbehren. Der Ruhm einer Incunabel der modernen litterarischen Kritik, dieser für die litterarischen Verhältnisse der Neuzeit unentbehrlichen Macht, wird dem Genfer Folianten von 1561 immer bleiben. Die Ansprüche, welche man an ein solches Buch zu stellen berechtigt ist, erfüllt es in vollem Maße. Es repräsentirt genau den Charakter und das geistige Niveau der Zeit, es hat registrirt, was zu registriren war, es behandelt sein Thema verständlich und vollständig, wie sehr es angeregt hat, beweisen seine Nachahmungen. Die Sprache hat die Vorzüge mündlichen Vortrags, sie ist leicht und bezeichnend, ein burschikoses Hinwegsetzen über gelehrte hohle Form zeichnet den Autor auch sonst vortheilhaft aus. Er verachtet den Wortkram der Grammatiker und ergreift jede Gelegenheit ihn bloszustellen, er giebt sich gern das Air zuerst selbstständig auf die Sache loszugehen, er kennt keine Autoritäten, bisweilen selbst die des Vergil nicht. Alles das sind günstige Vorbedingungen für eine werdende Kritik.

Berücksichtigt man das späte Erscheinen des Werkes, so ist Scaliger sicher als der erste zu bezeichnen, der auf den Gedanken einer zusammenfassenden „kritischen" Poetik (einer Bezeichnung mit der man sich später sehr viel wußte) gekommen ist. Was unter ähnlichem Titel früher vorhanden war, ist meistens nur Prosodik und Metrik, die man ausdrücklich als Vorstufe zur eigentlichen Poetik betrachtet (wie sie auch bei Scaliger die sonst nicht grade passende Ueberschrift Hyle trägt) oder vorwiegend rhetorischen Zwecken dienende Werke über die Invention, rhetorisch-poetische Topik, die Scaliger ausdrücklich nicht mehr für genügend erklärt[1]). Als Illustration dazu verfaßte

---

[1]) „nempe omnia quae in opere posita sunt, ab intellectione, aut ab inventione aut ab iudicio proficiscuntur. Verum non quemadmodum Cicero censuit in Topicis, sed sicuti statuimus nos. non enim recte putavit Inventionem pertinere ad Topicam tantum." (Poet.^{5}. 6.) Die Dialektik,

man weitschichtige Beispielsammlungen, poetische Aerare, Florilegien, lexikalisch-geordnete Compilationen aller für jeden nur möglichen Gegenstand bei guten Autoren vorkommenden Epitheten ꝛc. Erasmus erklärte ihre Anlage als unentbehrlich für jeden der auf den Namen eines Gelehrten Anspruch machen wollte und gab eine Anweisung nach welchen Gesichtspunkten man dabei zu verfahren habe in seiner ratio colligendi exempla[1]). Nicht mehr als solche Beispielsammlungen sind in Deutschland die Margarita poetica des Albrecht von Eyb, die viele Auflagen erlebte[2]) und die Poetik des Vadianus[3]). Solche Dinge erscheinen uns jetzt als Krücken einer kriechenden Phantasie. Damals faßte man sie nicht so auf. Es wird ausdrücklich hervorgehoben, daß die Besten sich ihrer bedienten[4]). Es scheint im Gegentheil, als ob zunächst die Bildfreudigkeit der Zeit in dem Wohlgefallen an solchen aus dem Zusammenhang gerissenen Phantasiefetzen naiv zum Ausdruck komme. Sodann das gleichmüthige Bewußtsein es eben mit einer fremden Sprache zu thun zu haben. Bei wenigen Virtuosen vielleicht auch der negative Wunsch, etwas noch Ungebrauchtes zu finden. Jedenfalls ist es der deutlichste Belag für die einseitig der Phantasie zugekehrte Richtung einer Poesie, die sich selbst so oft mit der Malerei identificirte und der die Empfindung gänzlich abzugehen scheint. In der geistlichen Poesie germanischer Völker lebte letztere

---

die er hierzu für nöthig erachtet, bezweckt eine klare Erkenntniß des in jedem Falle Nöthigen, also auch ein genaues Eindringen in den Charakter jeder Gattung. Sollte in der abstractio imaginationis der Schweizer nicht ein Abkömmling dieser Scaligerschen Dialectice inventionis zu constatiren sein?

[1]) Im Libellus de formando studio vere aureus. Colon. 1532. (aus Agricola, Erasmus, Melanchthon).

[2]) Von 1472—1503 erschienen fünf.

[3]) Joach. Vadiani Helvetii de Poet. et carminis ratione Liber ad Melchiorem Vad. fratrem. Viennae Austr. 1518. 4°.

[4]) Fabricius in der Widmung zum vierten Buche der Poetik, das eine Collection der für die gebräuchlichen Eigennamen passenden Epitheta enthält, nennt Sabinus, Acontius, Lotichius, Micyllus, Stigelius, ja den Eobanus. Daß jedoch die unausbleiblichen Folgen einer solchen Mache schließlich nicht verborgen blieben, beweist die Kritik des allerdings um ein Jahrhundert späteren Jac. Balde: „Quid scripta laboresque Neotericorum magis labefactat quam quod novi nihil afferre censeantur, alter in alterius horto poma legat, vineta caedat, plantas transferat.“ (Expeditio polemicopoetica. Monachi 1664. p. 8).

fort, um endlich von England aus mit Ungestüm wieder zur Oberfläche durchzubrechen. Die Poetik der Renaissance hat für sie nicht einmal eine Bezeichnung.

Seit Scaliger scheint das Poetikenschreiben Mode. Diese Bücher wurden ein beliebter Verlagsartikel, während die vereinzelten Versuche, die früher in der italienischen und französischen Litteratur zum Handwerksgebrauch für Reimschmiede und solche die es werden wollten, damit gemacht wurden, keinen Anklang fanden. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, daß es diese Zeit ist, welche der Renaissancelehre in Frankreich triumphirenden Eingang verschaffte und sie von da aus auf England, Holland, Deutschland, ja auf Italien zurückwirken ließ. Es liegt außerhalb unserer Aufgabe, diese Litteratur soweit sie nicht im Verlaufe der Darstellung zu Deutschland in einen unmittelbaren Bezug tritt, wenn auch in noch so kleinem Maßstabe selbständig zu behandeln. Bei Vida und Scaliger erforderte dies ihre grundlegende Bedeutung. Sie sind es allein in dem nach und nach sich ansammelnden Bestande der Poetiker, die man bis ins 18. Jahrhundert nie zu empfehlen vergißt und bei denen alle anderen größere oder kleinere Anleihen machen. Als dritter im Bunde[1]) wird etwa noch der böhmische Jesuit Jacobus Pontanus[2]) genannt, dessen Bücher überdies dadurch interessant sind, weil sie die lange Reihe der Schriften eröffnen, welche von Mitgliedern dieses Ordens zur Poetik verfaßt wurden. Noch in späterer Zeit, als man sie selbst nicht mehr las, erhielten sie sich in dem geschickten Auszuge eines Deutschen, des Johann Büchler, auf dem Büchermarkte[3]). Bigotterie und Zelotismus wie auf der uns später näher tretenden protestantischen Seite

---

[1]) So stellt sie der Engländer „Ioannes Corneliada“ zusammen im Programma zu der durch Joh. Büchler erneuerten „institutio poeseos.“ Die institutiones poeticae des Pontan erschienen zu Ingolstadt 1594. 1597. 1600. Jöcher und Baillet (III, 205) erwähnen von ihm noch ein tirocinium poetices.

[2]) Aus Brück in Böhmen, † 1626 zu Augsburg. Nicht zu verwechseln mit Pierre Pontan aus Brügge in Flandern (Caecus), auf den sich Vauquelin zweimal bezieht und von dem eine ars versificatoria aus dem Jahre 1520 vorliegt.

[3]) Thesaurus Phrasium poeticarum opera M. Jo. Buchleri a Gladbach. Adjecta est Institutio poetica ex R. P. Jacobi Pontani S. J. libris desumpta. Musarum tironibus necessaria. Amstelodami ed. novissima (correctior, auctior pudicior) 1671.

findet sich in dieser geistlichen Litteratur nicht. Es sind Weltgeistliche, die unverfängliche Studien verbreiten. Kaum daß sie bei den kritischen Punkten (dies sind namentlich die Anrufung der heidnischen Gottheiten und die olympische Maschinerie) die Dehors wahren oder wie etwa unser Pontanus über die heidnischen Hymnen mit sachtem Schweigen ganz hinweggehen.

Das Verhältniß der modernen Dichtung zu dieser kritischen Poetik ist nun ein in steigendem Maße abhängiges. Bei der neulateinischen Poesie versteht sich das von selbst, aber auch die nationalen Litteraturen zeigen, sobald das neue Princip einmal zur Anerkennung gelangt war, ihm gegenüber unbedingte Unterwerfung. Wie im Mittelalter die Fälle selten sind, in denen Kritik die ruhige Sangesfreudigkeit der Dichter stört, so überraschen jetzt umgekehrt die Versuche, sich von ihr zu emancipiren. In Frankreich namentlich, wo die mittelalterliche Dichtungsblüthe am wenigsten einer Erneuerung fähig schien, zeigt sich dies am deutlichsten ausgeprägt. Deutschland, in dem eine im eminenten Sinne nationale geistige Bewegung auch die poetischen Geister entfesselte, verstattete der neuen Macht Anfangs den denkbar geringsten Einfluß. Als aber jene sich verlaufen hatte und neue Anregungen fehlten, beugte es sich ihr um so eifriger. Zwang das 16. Jahrhundert die Humanisten selber das gelehrte Kleid ganz abzuwerfen und in die ungedämmten Fluthen der verachteten Volkssprache hinabzutauchen, so strebten im 17. wiederum jeder Bänkelsänger und Gelegenheitsreimer nach gelehrter Autorität, das Interesse für Theorie und Kritik überwiegt das an der Dichtung selber und bis auf den heutigen Tag kann der Deutsche den damals eingeimpften Hang zu kritischen Bedenken und theoretischen Grübeleien nicht los werden. Der Humanist hatte in Deutschland von Anfang an einen schlimmen Stand, sein Werk war hier trockener und mühevoller als in anderen Ländern, er blieb im Allgemeinen Schulmeister, er arbeitete sich nicht zum Hofpoeten und Akademiker hinauf, aber schließlich hat der deutsche Schulmeister alle Hofpoeten und Akademiker in den Schatten gestellt. Man verzeihe ihm daher die banausische Poetenschule im 16. und 17. Jahrhundert und halte sich lieber an seine Triumphe in der neueren Zeit.

Die ersten jetzt noch vorliegenden Spuren, die die neue Poetik in Deutschland hinterläßt, sind eine erstaunliche Menge von Lehr-

büchern der lateinischen Prosodik und Metrik. Das ist kein Zufall; die Kenntniß der antiken Metrik war gleich Null. In Italien und Frankreich hatte die mündliche Lehre bereits vorgearbeitet und auch bei uns lasen die ersten Apostel des Humanismus, die Peter Luder, über Metrik[1]), freilich eine geringe Vorarbeit. Die Buchdruckerkunst, die treue Bundesgenossin des deutschen Humanismus, konnte auch hier schon fördernd eintreten. Daher die große Zahl dieser Büchlein, die in keinem andern Lande so häufig und so oft aufgelegt sein dürften. Wie eingewurzelt gerade in Deutschland die accentuirende, reimende „Poesie der Mönche" gewesen sein muß, beweisen die Capitel de Scansione und die niemals fehlende Warnung vor leoninischem Reim. Diese Litteratur mit ihren zahlreichen Auflagen war noch in den Händen manches Schulmeisters des 17. Jahrhunderts und auf ihre Spuren sind noch an diesem und jenem Wegweiser zum deutschen Parnaß kenntlich[2]). Sie beschränkt sich nicht blos auf das rein Pädagogische, sie bringt auch die Kriterien eines guten Verses, ferner das was man die Accidentia versus[3]) nannte, die feinere Technik in Bezug auf Struktur, Caesur, Verkettung der Versfüße, endlich auch einige Geschmacksregeln über den Gebrauch der Epitheta, der Licenz, der Figuren. Man hielt diese Wissenschaft sehr hoch. „Nemo fere doctus habendus est," beginnt Eobanus Hessus ein ihr gewidmetes Buch[4]), „qui rationem syllabarum, mensurasque ac qualitates ear-

[1]) Voigt a. a. O. II. 304.

[2]) So ist das 1506—1518 zehnmal aufgelegte Bebelsche Buch gewiß die Quelle des mit großer Vorliebe citirten „sotadicum", in welchem Filelfo seinen getäuschten Hoffnungen auf den zu einem sehr wenig mäcenatischen Papst gewordenen Piccolomini Luft machte: „Laus tua non tua fraus virtus non copia rerum scandere te fecit hoc decus eximium" (welches umgekehrt gelesen das Gegentheil ergiebt). Bebel bringt schon eine Menge solcher Spielereien.

[3]) Kehrt in den „Zufällen der Verse" der deutschen Poetiker wieder. Daß man sich über den Ausdruck und seinen Inhalt nicht grade sehr klar war, beweist Georg Fabricius (de re poetica. Lipsiae 1584. p. 789). „Nulla pars artis poeticae obscurior est, quam haec."

[4]) Scribendorum versuum maxime compendiosa ratio in schola Nuremberge nuper instituta pueris proposita Autore Eobano Hesso. Wittemberg. 1534. Den stumpfsinnigen Musendienst unfähiger Philister geißelt auf der anderen Seite Michael Lindener (derselbe der ein bezügliches Werk Hesses herausgab s. u.) in den Katzipori („Ein kunstreyches Muster Carmina zumachen ꝛc."), wo auch „der Helias Eobanus Hessus" zu Nürnberg als Autorität auftritt.

minum ignoret.“ Diese Kenntniß sei fast die einzige, die auf alle Wissenschaft Bezug habe, sie schmücke und erst vollende, die Rhetorik könne sie nicht entbehren, mit der Mathematik sei sie verwandt, der Theologie, der sie eingeboren, füge sie multum ponderis et majestatis hinzu. In wohlgefügten Distichen pflegte Conrad Celtes seine Vorlesungen anzukündigen[1]) und so die Gewandtheit im metrischen Ausdruck zu einer Vorbedingung des akademischen Lehramts zu machen. Er ist wohl der erste von dem eine Ars versificandi et carminum gedruckt vorliegt[2]). Dieselbe enthält auch die allgemeinen Lehren der Poetik, doch verrathen gerade diese Partien nach dem was Erhard[3]) daraus mittheilt noch sehr die mittelalterlichen Anschauungen des Gegenstandes. Dagegen zeigen die metrischen Regeln bereits durchaus den neuen Standpunkt. Die mittelalterliche Gewohnheit auch solche rein grammatische Gegenstände in Versen abzuhandeln, wie dies zum Theil in dieser Poetik der Fall ist, hatte die Renaissance noch geraume Zeit bewahrt. Auch Hutten schrieb ein solches Gedicht, in dem die Virtuosität Wortbeispiele in den Vers unterzubringen bewundernswerth ist[4]). Der hexametrische Versilogus des Antonio Mancinelli[5]), eines Schülers des Pomponio Leto[6]), errang vielleicht nur aus diesem Grunde in Deutschland eine solche Beliebtheit. Eine Ausgabe desselben durch den Leipziger Magister Joh. Honorius (Cubitensis)

---

[1]) H. A. Erhard, Geschichte des Wiederaufblühens wissenschaftlicher Bildung vornehmlich in Teutschland (Magdeburg 1830) II 57 f. Die Einladung zur Poetik lautete (Epigr. I 21):

„Mellifluos cupiens juvenis cognoscere versus
Et canere ad resonam carmina cuncta lyram,
Mox cras, septeno dum malleus insonat ictu
Ad nostras properes, erudiende, lares.“

[2]) In 2 Ausgaben wahrscheinlich aus den Jahren 1486 u. 1487. Vgl. Erhard a. a. O. II 136.

[3]) a. a. O. II 113 f.

[4]) Hutteni opera ed. Böcking, III 93—106, nach einer Notiz am Schluß Februar 1511 beendet.

[5]) Aus Veletri (Campagna) „Veliternus“.

[6]) Der unruhige Geist, der diesem Kreise eine empfindliche Züchtigung durch Papst Paul II. zuzog (Voigt a. a. O. II 239 ff.), scheint auch ihn angesteckt zu haben. Seine „Rhetorik“ brachte ihn unter Alexander Borgia um Hände und Zunge. Seine Werke erschienen 1495—98 zu Venedig in 4°.

erschien bereits im Jahre 1493. Auch Jac. Wimphelings 1496 erschienener Isidoneus Germanicus[1]) streift die poetischen Studien[2]). Eine „Carminum structura“ gab der Schlesier Joh. Corvinus 1496 zu Krakau heraus. Größerer Beliebtheit erfreuten sich erst die Bücher Heinrich Bebels[3]), Eoban Hesse's[4]) und vornehmlich des in dieser Hinsicht als Autorität geltenden Joh. Murmelius, dessen poetische Tafeln[5]) — eine Methode die Dichtkunst zu erklären, die auch in der deutschen Poetik des 17. Jahrhunderts nachgeahmt wurde — die denkbar größte Verbreitung fanden.

Von einem etwas höheren Gesichtspunkt und in wissenschaftlicherer Form behandelten diese Dinge der berühmte Schwiegersohn Melanchthons Georg Sabinus[6]) und der Frankfurter Rektor Jacob Moltzer[7]) (Micyllus nach einer Person in dem Lucianschen Dialoge „*ἀλεκτρυών*“, die er in einer Schüleraufführung dargestellt). Eine umfassende Poetik bearbeitete erst der Chemnitzer Georg Fabricius in

---

[1]) Nicht 1494 wie bei Böcking III. 91. Die Zuschrift an Georg v. Gemmingen in Speyer ist von 1496.

[2]) Fol. X—XIV. Eine ars metrificandi von ihm Argentorati 1505. 4°.

[3]) Ars versificandi et carminum condendorum cum quantitatibus syllabarum Henrici Bebelii Iustingensis Poetae Laureati. Der Titel kündigt mehr als 200 griechische dictiones in den feinsten Typen an, für Bebels Verhältniß zum Griechischen bemerkenswerth. Die Vorrede spricht von bedeutenden Verbesserungen (Hagnoae 1520).

[4]) Außer dem oben genannten noch eine „Explicatio H. Eobani Hessi Poet. Excellent. in Jo. Murmelij R. Tabulas de recte faciendis uersibus“, die jener Michael Lindener, ein Schüler Melanchthons und Hesses nach des letzteren Diktaten (H. legte die Tafeln als „perspicuae“ und „breves“ seinen Vorlesungen zu Grunde) 1552 zu Leipzig herausgab.

[5]) „De ratione faciendorum versuum Joannis Murmelii Ruremundensis tabulae. Adjecta sunt tabulis aliquot metrorum genera. Witembergae 1549.“ Den abweichenden Titel der anscheinend ersten Ausgabe bringt Erhard a. a. O. III 139. Derselbe betont schon das „minimo labore“, das spätere „spielende Lernen“ (ludere discas).

[6]) Libellus Cl. Viri Georgii Sabini Brandenburgensis de carminibus ad veterum imitationem artificiose componendis: et in eum scholia Ioannis Schosseri Aemiliani Francofordiae ad Viadrum. 1577.

[7]) Jac. Micylli, Ratio examinandorum componendorumque versuum, seu de re Metrica libri III. Francof. 1595. Ein kleineres Werk in katechetischer Form ad exercitationem puerorum erschien zu Frankf. 1561.

7 Büchern[1]) nach dem Muster des „praestantissimus Julius Scaliger“[2]), unter dessen Banne er bereits steht. Er kann sich schon auf Pontan, Minturno, Parthenius beziehen[3]) und hat es auch erreicht, daß sein Werk namentlich im Fache der Epitheta vom Auslande jenen an die Seite gesetzt wurde[4]). Micyllus[5]), Sabinus und Fabricius sind mit Morhof die einzigen Poetiker, die in der internationalen theoretischen Litteratur des 16. und 17. Jahrhunderts einen Platz erlangt haben, die beiden ersten allerdings nur in Folge ihres Ruhms als Poeten.

Im Gegensatz gegen die freiere, den allgemein interessirenden Fragen sich zuwendende Poetik des Auslands ist die schulmäßige Behandlung dieser Bücher für die spätere deutsche Poetik zum großen Theil maßgebend gewesen. Wir treffen in ihr fast auf dieselbe Eintheilung des Stoffes, immer nach pädagogischen Rücksichten vom ABC bis zu den Geheimnissen des Hexameters und Trimeters. Dieselben „kurzen Verse“ (Adonicum, Archilochium und Partheniacum bei Murmelius im Anhang zu den Tafeln) als erste Uebung für die „tyrunculi“, dieselbe uns jetzt ganz unverständliche Aufmerksamkeit auf gewisse ganz äußerliche und zufällige „Schönheiten“[6]) und

---

[1]) Georgii Fabricii Chemnicensis de re poetica libri VII, Lipsiae 1584. Ein Auszug aus dem ersten Buche war schon 1559 mit den später zu erwähnenden Elegantien erschienen.

[2]) de re poet. 808.

[3]) a. a. O. 791 „quorum dialogi et libri in manibus hodie sunt et ab eruditis valde commendantur.“

[4]) Der Abschnitt „de epithetis“ (VI. LXVI. a. a. O. 705—719) findet sich unter dem Titel „libellus continens consilia Georgi Fabricii Chemn. de epithetis recte et decore adhibendis“ zugleich mit dem obenerwähnten Büchlein des Sabinus und einer diligentis cuiusdam grammatici prosodia als eine Art Poetik (Admonitionum poeticarum libelli III) im Anhange zu des Pariser Humanisten „Io. Ravisii Textoris Nivernensis, Poetae celeberrimi Epithetorum opus perfectissimum.“ (Ed. Basileae 1617 „prioribus etiam praefixi editionibus.“)

[5]) Bei Quadrio (della storia e della ragione d'ogni poesia, Bologna 1739—52) figurirt Micyllus noch unter den Poetikern als „Jacopo Mescolio.“

[6]) Zu diesen Schönheiten gehört das zu großer Wichtigkeit gelangte „decorum“. Damals bezeichnet es noch durchgängig die Uebereinstimmung des Versklanges mit dem Inhalt. So ist nach Bebel das decorum des elegischen Verses, „si interdum longioribus particulis componitur.“ Bei Pontan-Büchler

„Fehler" des Verses[1]), unter denen auch die berüchtigte licentia poetica[2]) figurirt. Auch die poetischen Schulmeistern wunderlich eigenthümliche Vorliebe für kindliche Spielereien[3]) fehlt nicht. Der später so wichtig werdende Gegensatz einer freieren und strengeren Richtung im Gebrauch der Epitheta findet sich sogar schon hier[4]). Dagegen zeichnet Manches diese ältere der Schulsprache gewidmete

---

(a. a. O. p. 20) richtet sich die elegantia des Hexameters nach der Angemessenheit der Sachen, die er beschreibt. Ein besonderes Capitel (XXII) führt das aus. An Tibulls Elegien rühmte Muret die Wiederholung der voraufgehenden Silbe (*me mea* paupertas, po*ma ma*nu, ip*se se*ram u. drgl.) als besondere Schönheit.

[1]) Der vitia versuum sind viele. Jede Versart hat ihre besonderen; Sabinus handelt in einem eigenen Capitel (VII) nur „de quibusdam vitiis pentametri." Die hauptsächlichen (novem) stellt die 9. Tafel des Murmelius zusammen. Dieselbe macht zwischen formalen und Geschmacksfehlern keine Scheidung, ebensowenig Bebel und Hessus. Wohl Sabinus, der die letzteren in besonderem Capitel (II. de verborum delectu) erörtert. Zu den formalen gehören Leoninen, vielsilbige Wörter am Ende des Verses, Monotonie in ein- und zweisilbigen Wörtern, in Buchstaben (O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti. Ennius) und Silben (das bis zum Ueberdruß citirte auch wohl [von Sabinus Cap. III] vertheidigte „O fortunatam natam me consule Romam") auch Enjambements über die Cäsur. Geschmacksfehler sind Verstöße gegen die Deutlichkeit, Einfachheit, Wahrheit und Wohlanständigkeit. Auch hier sind die Beispiele stereotyp, namentlich das Martialsche „dies sine facce."

[2]) Hessus definirt sie in den Erklärungen zur 9. Tafel des Murmelius als Abweichung von den Regeln, die man durch das Beispiel berühmter Autoren entschuldigen wolle. Beim Murmelius selbst (Anm. zu Tafel IX) ist schon eine feurige Redewendung eine licentia. Bebel (a. a. O. in den Racemationes) findet sie in der Freiheit des Dichters vor dem Redner, die Sabinus (Cap. II) gegen Vives (de ratione dicendi) in Schutz nehmen mußte.

[3]) Bebel (a. a. O. de quibusdam ingeniosis carminum generibus) bringt schon das Reciprocum, Correlativum, Serpentinum, Concatenatum, deren Art aus dem Namen erhellt. Auch das Cento (am besten „rapsodia" zu nennen) rechnet er hinzu. Von anderen sagt er selbst „nulli sanae mentis imitabile".

[4]) Fabricius (a. a. O. 721) utendum epithetis est non ut cibo sed quasi condimentis (Aristot. Rhetor. III 3 ed. ac. 116. 25. *οὐ γὰρ ἡδύσματι χρῆται ἀλλ' ὡς ἐδέσματι τοῖς ἐπιθέτοις* nämlich Alcidamas). Sabinus dagegen (a. a. O. IV „versus nudus est et velut incomptus") hält sich an das Quintilianische „ut sine appositis nuda sit et velut incompta oratio" (VIII. 6. Ed. Bonell II. 81) und folgert daraus „Crebra igitur epitheta intexi debent."

Poetik vor der jüngeren nationalen noch vortheilhaft aus. Erst verhältnißmäßig spät stellt sich die herabwürdigende Meinung von der Poesie als „Nebenwerk“ [1]) ein. Auch ist sie noch durchaus frei von dem ängstlichen Corrigiren und stumpfen Exerciren des folgenden Jahrhunderts. Man legt das Hauptgewicht auf die Realien, jene copia, zu der Erasmus in einem vielgerühmten Buche die Anleitung gegeben [2]). Die Warnung vor Pedanterie und Beschränkung der jungen Leute in der Anlehnung an die classischen Muster kehrt wieder. Man soll ihnen lieber freie Hand lassen, „non nimium circumspecti aut timidi aridique sint, sed luxuriantes ac fluentes [3]) potius.“ Bei dem originellen Jodocus Wilke (? Willichius) aus Resel in Ostpreußen [4]) drängt sich sogar einmal die Ansicht hervor, daß Horazens Rath des sudare et algere doch eigentlich mehr für Poetaster passe [5]). Man scheut sich nicht in öffentlichen Schulreden den Heliodor, den Boccaccio, den Amadis als anregende poetische Muster gelten zu lassen [6]). Aus derselben Quelle fließt ein größeres Selbstgefühl den

---

[1]) Erst im 17. Jahrhundert, in der „dissertatio de poesi“ des Basler Poeten Joh. Jacob Grasser (vor seiner Ausgabe des Ravisius Textor Basel 1617) begegnet uns zum ersten Mal der Rath an die „ingeniosa Iuventus haec παρεργῶς tractare nec illis ceu Sirenum scopulis adhaerere“ mit Vernachlässigung ernsterer Studien. Nach Seneca (ep. 89) solle man sich nur dann damit beschäftigen, „quam diu nihil agere animus maius potest.“

[2]) De duplici copia verborum ac rerum commentarii II. Die Baseler Gesammtausgabe von 1540/41 bringt diese unzählige Male aufgelegte Schrift im ersten Bande an erster Stelle.

[3]) Hesse in der Explicatio zum Murmelius (de imitatione). In den Erklärungen zur 9. Tafel wiederholt er diese Warnung und bezieht sich dabei ausdrücklich auf Bebel.

[4]) Seit 1524 Professor des Griechischen in Frankfurt a. O., wo Joh. Rhagius Aesticampius gleich mit der Einweihung der Universität (1505) den Humanismus instituirte. Er stand auch als Arzt über seiner Zeit.

[5]) „Commentaria in artem poeticam Horatii“ (geschrieben 1539 zu Frankf., ersch. 1545 zu Straßburg) p. 186. Unter den uns zu Gesicht gekommenen Horazcommentaren ohne Frage der höchststehende.

[6]) Viri incomparabilis D. Io. Caselii pro arte poetarum oratio habita Rostochii 1568. Neu Hamburg 1618. 8°. p. 49. Noch im 18. Jahrh. (Rudolst. 1712) aufgelegt. Der Verfasser seiner Zeit hochberühmt auch in Italien bekannt, entstammte einer geldrischen Familie von altem Adel (geb. 1533 zu Göttingen, † zu Helmstädt 1613).

Collegen und besonders dem Ausland gegenüber, das sich in freien und scharfen Kritiken äußert[1]). Dazu kommt, daß die Poesie von Anfang an auf dem Vertheidigungsposten sein mußte und zwar gegen ernstere Gefahren als im Auslande. Bei einem Vergleich des Charakters der Opposition gegen die Renaissance in den verschiedenen Ländern erweist sich die deutsche als die heftigste, so daß man mehr wie äußerliche Interessen als Motiv wird annehmen müssen. Hier ist es zugleich die Auflehnung des Volksgeistes gegen eine ihm durchaus fremde Bildung. Was sich die neuen Männer noch in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Universitätscirkeln sagen lassen mußten, bekundet eine Anekdote des Regensburger Rektors Hieron. Osius, der sich stolz einen Legaten der „Poetenuniversität" Wittemberg nennt[2]). Jene Schutzschrift des heiligen Basilios für das Studium der heidnischen Litteratur, die Lionardo Bruni als oft gebrauchte Waffe gegen die mönchischen Gegner in die neulateinische Litteratur einführte[3]), begegnet bedeutsam als Appendix dieser Poetiken[4]). Ein Thomas Murner schreibt Libelle, in denen er die „heiligen" Poeten auf geistliche Gegenstände beschränkt wissen will[5]), die Humanisten kehren die

[1]) Bebel macht Ausstellungen an Petrarca, Filelfo, Mantuan, Beccadelli, Carlo d'Arezzo; sie hätten oft gefehlt, wie auch er gefehlt haben möge (a. a. O. Cap. XI der Racemationes). Noch selbstbewußter ist Willichius im Besitz seiner an der Antike geschulten (dieser Ausweis fehlt nie) Kunstkritik. Eine damals aufgeführte Comoedia de Josepho machte er bereits nach allen Regeln herunter. Er rügt im Allgemeinen die Technik dieser Stücke, namentlich ärgern ihn die vielen Personen. Die Fehler des Mantuan und Politian behauptet er nicht aufzählen zu können (a. a. O. p. 5).

[2]) Sie beweist, daß man all die giftigen Angriffe, die man niederschrieb, den Collegen auch ins Gesicht sagte (in „Oratio continens ἐγκώμιον poetices scripta et recitata publice vice declamationis (der üblichen Schülerrede) in Gymnasio Ratisponensi. A. Hier. Osio Rectore. Ratisponae s. a. (1566) 4°.)

[3]) Voigt a. a. O. II. 165.

[4]) In Lindeners Ausg. der Hessischen Commentare zum Murmelius unter dem Titel „de institutione puerorum Gracci cuiusdam" zugleich mit Lionardos Zueignung an Salutato.

[5]) Hieronymiana Augustinianaque pudicorum poematum commendatio impudicorum vero miranda castigatio: ab erudito viro doctore Thoma Murner Argentinensi in alma universitate Friburgensi lecta et in prophanos poetas edita. (De Augustina Hieronymianaque reformatione poetarum Argent. 1509. 4°.) Diese „Schutzschrift" der Poesie, in der aus dem Zusammenhang gerissene Aussprüche der beiden Kirchenväter als „Vergilium non esse

Sache (in Zuschriften zu diesen Büchern selbst) geistreich so, daß sie den Geistlichen auf heilige Beschäftigungen verweisen[1]). Schließlich ist es die Reformation selbst und die die Geister absorbirenden theologischen Zänkereien, welche ihre ärgste Feindin wird[2]). Die Klagen darüber sind zahlreich und rührend genug.

Ob sich unter anderen Umständen nicht schon früher ein eingehenderes Interesse für die nationale Poesie unter den Gelehrten herausgebildet hätte, wie es etwa in Holland geschah, ist nach dem Anlauf in den Jahren vor der Reformation nicht unwahrscheinlich. Man hat auch unter den Poetikern ein Auge auf die deutsche Rede. Moltzer übersetzt die Historien und die der nationalen Poetik so werthe Germania des Tacitus ins Deutsche (1535). Sabinus ermuntert zu deutschen Versen[3]). Die Elegantien, die Fabricius aus Terenz und Plautus sammelte[4]), bringen eine mitunter sehr glückliche freie Uebertragung der lateinischen Wendungen[5]) und bieten so einen thesaurus für den Lustspieldialog. Ueber den Mißcredit, in dem die heimische Sprache im Ausland stand, hätte man sich schließlich hinweggesetzt, wie die sprachverwandten Holländer[6]), wie man sich früher über das traurige Prog-

---

poetam" und „puerilis V. Fo. VII" Staat machen, ist als solche dem praeceptor eruditissimus Jacob Locher Philomusus gewidmet.

[1]) Ulrich Zasius meint am Schlusse seines Briefes „quicquid praeterea religiosus sapit, desipit."

[2]) „tam pauci quod nunc ingrediuntur iter," Joachim Camerarius im Widmungsgedicht zu Hesses Poetik. Wie sehr die poetischen Studien in den Hintergrund traten, illustrirt eine lange Vorrede Melanchthons vor einer oratio de arte poetica eines Wittemberger Magisters Zacharias Orthus (1558), in welcher der Poesie auch nicht mit einem Worte gedacht wird. „Vere nunc est aetas illa ferrea" klagt Vitus Amerbach vor einem Commentar zur Ars poetica des Horaz (Argentorati 1547).

[3]) Greff in der Widmung zum Mundus (1537). S. Scherer, deutsche Studien III. (Wien 1878) 14.

[4]) Elegantiarum e Plauto et Terentio libri II. (zuerst 1559 Lpz., dann im Anhang der Poetik).

[5]) Dieselbe ist durchaus nicht schulmäßig. „Quae te mala crux agitat?" (Bacch. 397) wird gegeben mit „welcher Henger reit dich?" u. ä.

[6]) Das Gefühl der Zusammengehörigkeit war damals noch sehr groß. Der verurtheilende Ausspruch Philip Sidneys (Apologie for Poetrie. Engl. Reprints 1868 S. 70.) „The Dutch is so full with Consonants that they cannot yeeld the sweet slyding fit for a verse" gilt also auch für das Deutsche. Nach dem großen Aufschwunge der holländischen Dichtung im Anfange des 17. Jahrhunderts

noſtikon hinweggeſetzt hatte, welches die Urtheile der Petrarca, Poggio, Piccolomini dem deutſchen Geiſtesleben ſtellten[1]). Mit der uralten Vergangenheit dieſer Sprache und Dichtung, mit den Ahnen, die ein Tacitus angeſtaunt, machte man ja den zweifelhaften Nachkommen der römiſchen Bürger gegenüber ſo gern Staat. Aber es war weder ein dichteriſcher Genius vorhanden, wie Petrarca und Ronſard, noch ein Publikum, das ihn gefordert hätte. Letzteres ſcheint wichtiger als die bloße Anführung der Reformation. In Holland, Frankreich und England, wo Patricier, Adel und Höfe die nationale Dichtung begünſtigten, ſtörte dieſelbe ihr Aufblühen nicht. In Deutſchland, wo für die Folgezeit ihre einzige Baſis der Mittelſtand ſein ſollte, war ſie verhängnißvoll, weil ſie ihr Publikum gegen ſie einnahm. Allerdings in Luthers Geiſte lag das nicht. Er wollte „die Künſte nicht durch das Evangelium zu Boden ſchlagen", er meinte in den Vorreden zu den Büchern Judith und Tobias „ſölch geticht, wie Judith Suſanna, vom Bel und Drachen möchten von den Juden wolgeſpilt worden ſeyn, wie man bei uns die Paſſion ſpilt"; Judith gebe „eine gute, ernſte dapffere tragödien", Tobias „eine fein liebliche, gottſelige comödien." Derjenige aus ſeiner Umgebung, der dieſe Anregungen zur That machte, Paulus Rebhuhn, läßt ihn ſagen: „Und Gott gebe daß die Griechen ihre Weis Comödien und Tragödien zu ſpielen von den Jüden genommen hätten, wie auch viel andere Weisheit und Gottesdienſt." Man war alſo ſchon im Lutherſchen Kreiſe bemüht,

---

durfte allerdings ſchon ein Holländer, der großſprecheriſche Iſaac Voſſius, jene verächtlichen Verdicte über die Schweſterſprache veröffentlichen, die damals einen unnöthigen Entrüſtungsſturm hervorriefen: „Germanorum ut vasta sunt corpora ita quoque vastus est sermo. Plus ille ponderis quam majestatis habet, qua tamen non destitueretur, nisi illam infringeret syllabarum ipsas quoque fauces abradentium asperitas et frequens nimis faucium concursus." Ferner „Germanorum sermo licet nullum non admittat pedum genus, difficulter tamen hic se insinuat delicatioribus auribus non tantum propter crebrum sibilum litterae S. et concursum nimium consonarum et praeterea rusticum et obscurum A et O longi sonum sed et quod maxima sui parte constat spondeis et molossis." (De poematum cantu et viribus rhythmi, Oxonii 1673 [Anonym] p. 56.) Ueber die deutſche Ausſprache beſchwerten ſich übrigens auch die erſten deutſchen Humaniſten, Wimpheling (Isidoneus fol. XVIII f.) mehr über die der Nord- als der Süddeutſchen.

[1]) Voigt a. a. O. II. 311 ff.

die hebräische Dichtung zum Muster der griechischen zu machen, ein Bestreben, welches später so allgemein werden sollte, wo man nicht blos Sprache, Sitte, Mythologie, Sage und Kunst der Griechen auf die Hebräer zurückführt, sondern sie wohl auch gelegentlich als satanische Nachäffungen des von Gott Eingerichteten bezeichnet. Matheſius vermuthet, daß Assaph dieselbe Person wie Aesop sei, und über die Identität Davids auf dem Berge Zion und Phoebus Apollons auf dem Parnaß herrscht nur geringer Zweifel. Aber das Einzige was für die Litteratur im eigentlichen Sinne dabei herauskam, war das Kirchenlied, wenn man von ein Paar zweifelhaften Schuldramen absieht. Man vermeidet auch hier schon gegen Ende des Jahrhunderts geflissentlich den Anschein der Kunst, man bestimmt seine Gesänge „nicht für weltlüsterne Ohren“ [1]), man will „lieber der Zierlichkeit der Vers, denn dem Text abbrechen“, man verschmäht die neuen Melodien, „weil der veränderte Gesang so leicht auch die Lehre verändert.“

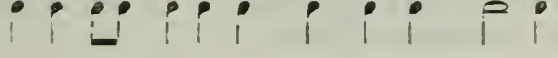
Und doch haben die Lieder der neuen Lehre, welche die Herzen den Musen abspenstig machte, indirect ein gewaltiges Verdienst um die deutsche Dichtung. Sie retteten ihr ihre eigenthümliche Form. Das von der alten Alliterationspoesie her dem deutschen Verse ehern eingegrabene rhythmische Gesetz der Zählung der Hochtöne lief damals von zwei Seiten her Gefahr in Vergessenheit gebracht zu werden. Einmal und zwar hauptsächlich durch die Einwirkungen der freien romanischen Metrik, die aus der antiken Silbenmessung hervorgegangen, aber durch die germanischen Einflüsse gleich von Anbeginn alterirt, sich schließlich auf Zählung der Silben mit schwebender Betonung [2]) beschränken mußte. Sodann in weniger hohem Grade aber äußerlich

---

[1]) Joachim Sartorius in der Zueignung vor seinem Psalter Breßlaw 1591. 4°. Vgl. Hoffmann, Spenden zur d. Litteraturg. 219 ff. Aehnlich wenn auch nicht so schroff Cyriacus Spangenberg, S. Goedeke Grundriß 171, Wackernagel Bibliographie z. G. d. Kirchenl. 972.

[2]) Tactlos ist die romanische Metrik nicht, aber tactfrei. Auch die cesura Siciliana des endecasillabo widerstreitet nicht dem Tact (Lachmann, Kleinere Schriften I. 358) durch ihren Accent auf der 7. Silbe, wenn man einen schwebenden $^3/_4$ Tact (keine Daktylen!) annimmt:

Se la mia | vita da | l'aspro tor | mento



bedeutend genug durch die in allen Ländern zugleich mit spontaner Heftigkeit auftretende Manie einer Renaissance der antiken Metrik. Beides hatte die germanische Dichtung schon einmal zu bestehen gehabt. Aber damals als die barbarischen Horden die antike Welt in Trümmer schlugen, waren sie es, die mit ihrer naturwüchsigen Sangweise über die feingefügte Kunst der besiegten Völker triumphirten[1]). Wie wenig man später in jenen ersten Zeiten einer wenn auch beschränkten classischen Bildung an eine Wiederaufnahme der quantitirenden Verskunst für die Nationalsprache dachte, zeigen die St. Gallischen Uebersetzer[2]), zeigt vor allen Otfried. Trotz seiner Verachtung der laicorum cantus und trotz der Verwendbarkeit der althochdeutschen Sprache für quantitirende Verse, griff er doch ihr Hebungsprincip auf. Auch bei den mittelhochdeutschen Dichtern war das Gefühl für den Sprachgeist noch stark genug, um sie vor der Nachahmung der Verstechnik ihrer französischen Vorbilder zu bewahren. Nur die Einführung eines regelmäßig jambischen und trochäischen Ganges in den lyrischen, später auch in den epischen Vers im Gegensatz gegen die frühere Freiheit im Fehlen der Senkung dürfte darauf hindeuten, daß die wohlgezählte Symmetrie der fremden Versmuster nicht ohne Wirkung blieb[3]). Daß man jedoch daraus kein Gesetz bildete, beweist das Vorkommen von Daktylen (wohl nicht durch den quantitirenden Hexameter, sondern durch die rhythmischen Daktylen[4]) der kirchlichen Dichtung angeregt). Denn in unserem Sprachgefühl hat der Hochton schon durch sein geistiges Gewicht[5]) Kraft genug zwei Silben von größerer substantieller Schwere die Waage zu halten. Die Angreifer der Daktylen im Deutschen vom 17. Jahrhundert bis in die neueste

---

[1]) Ebert, Geschichte der Litt. d. Mittelalters I. 529.

[2]) Lachmann a. a. O. 364.

[3]) Schon der Otfriedsche Vers zeigt dies (Lachmann a. a. O. 358) wahrscheinlich durch dasselbe Vorbild wie die Provenzalen und nach ihnen die Franzosen (Wackernagel Altfranz. Lieder u. Leiche Basel 1846. 213 f.) bestimmt, durch die lateinische Rhythmik. S. Wilh. Meyer Sitzungsberichte der Münch. Akad. 1882 I. 46.

[4]) Meyer a. a. O. 147.

[5]) Goethe (Italienische Reise. Hempel XXIV 147 f.) fand in dieser von Moritz (Versuch einer deutschen Prosodie 1786) „ausgeklügelten" Theorie einen „Leitstern" in seinen prosodischen Nöthen.

Zeit zeigen sich stets von den durchaus heterogenen quantitirenden Bedenken bestimmt. Schon im 17. Jahrhundert bezogen sich die Vertheidiger des Verses auf Ulrich von Lichtenstein.

Jetzt war man nicht mehr so selbständig. Lesen[1]) und Singen[2]) (jener Gesang mit abgeschlossener Melodik wie er sich damals entwickelte) verdarben das Gehör für das Eigenthümliche des Verses. Man griff das fremde Gesetz ganz äußerlich auf, ohne die regelmäßigen Hebungen, aufzugeben aber auch ohne sie mehr mit den Hochtönen der Rede in Uebereinstimmung zu bringen, und so entstand jene der gewöhnlichen Aussprache ganz entgegengesetzte rhythmische Pronunciation, wie wir sie in Prosodien dieser „Technik" naiv und zweifelsohne ausgesprochen finden. Ob sich feinere Geister, die sich dieser Form bedienten, eines Strebens nach größerer Angleichung an die reguläre Betonung bewußt waren, muß, so offenbar dasselbe stellenweise hervortritt, bezweifelt werden[3]). Noch weniger die rohen Handwerker, welche aus dem gewerbfleißigen Französisch-Flandern die Silbenzählung frühzeitig importirten. Von den vier gekrönten Tönen, welche der Bericht Wagenseils über den Meistergesang enthält[4]), sind zwei (sonderbarer Weise nur im Abgesang) mit tactischen Bezeichnungen versehen (alla breve 𝄵 𝅗𝅥 𝅗𝅥). Dieselben zwingen zu Betonungen, wie „Da nun die Nacht jetzt kommen bereit." Diese abstruse Art des Versleseus bestätigen auch alle, die aus gleichzeitiger eigener Anschauung über den Meistergesang schrieben[5]). Die Meistersänger hätten sich nun bei ihrer sonstigen Regelsucht gewiß solche Ungeheuerlichkeiten nicht gestattet, wenn diese Verskunst nicht die allgemeine gewesen wäre. Rechnet man dazu noch die Einrostung der Form in den stereotypen achtsilbigen Vers, die gutgemeinten barbarischen Be-

---

[1]) Lachmann, Ueber Singen und Sagen Kl. Schr. I 463.

[2]) Lachmann a. a. O. 470;

[3]) Namentlich in Hinsicht auf die häufige Verletzung des grammatischen Accents durch die reguläre Versbetonung.

[4]) „Der meisterliche Hort in vier gekrönten Tönen" de civitate Norimbergensi (Altdorf 1697) 554 ff.

[5]) Harsdörffer, Gesprächspiele IV. § 8. (Nürnberg 1644) 151. „Sie beobachten allein die Anzahl der Sylben und Reim; daß aber eine Sylbe lang, die andere kurtzlautend sey, daß gilt ihnen gleichviel."

mühungen eine beliebige Reihe von Silben auf die vorgeschriebene Anzahl zu reduciren, die daraus entspringenden Verschleifungen, Verschlingungen, Verklebungen, so wird man zugeben, daß die Einführung der romanischen Metrik mit ihren mannigfaltigen Versarten und freien Betonung als wohlthätiger Fortschritt erscheinen mußte. Als solcher ist sie denn auch um die Wende des Jahrhunderts angestrebt worden und wäre durchgedrungen[1]), wenn nicht im protestantischen Kirchenliede dem Hebungsprincip eine mächtige Stütze entstanden wäre, auf der Opitz ein leichtes Fortbauen hatte.

Mit jenem unfehlbaren Gefühl für das Eigenste der Sprache, das ihn wie ihren verkörperten Genius erscheinen läßt, griff Luther das uralte Versgesetz auf, nur die Hebungen zu zählen, unbekümmert um die Senkungen. Das wirkte fort im protestantischen Kirchenliede, und wenig Beispiele möchten sich finden, daß man der Silbenzahl den Rhythmus tyrannisch unterordnet wie etwa bei dem Schlesier Melchior Liebig[2]). Ja sogar dort wo gründliche Kenntniß der Musik hinzukommt, wie bei dem Schweidnitzer Cantor Joachim Sartorius, findet sich eine Anpassung des Rhythmus an den Gesang, ein Fluß und Wohlklang, der über Luther hinausgeht.

Aus Luthers Kreise ging denn auch der Mann hervor, der zuerst eine Reform der Metrik und Bereicherung der dichterischen Formen auf dieser Grundlage bewußt anstrebte, Paulus Rebhuhn. Er hat selbst die Absicht gehabt, in einer Prosodie seine Grundsätze im Zusammenhange zu entwickeln. Er spricht davon im Briefe an seinen Freund Stephan Roth, Stadtschreiber zu Zwickau, vom 7. April 1543[3]) und in der Vorrede zur Susanna von 1544[4]). Sie kam wie

[1]) Beweis dafür ist die zähe Anhänglichkeit ihrer ersten Vertreter und die immer erneuten Versuche zu ihr überzugehen bis auf unsre Zeit, wo die alten metrischen Gegensätze in Heine und Platen wieder zu scharfem Ausdruck gelangten. Die Antagonisten Gottscheds nahmen keinen Anstoß daran, die freie Weise des französischen und italienischen Verses als nothwendige Consequenz „der unzähligen Licenzen bei unseren reinsten Poeten" zu empfehlen. (Breitinger Krit. Dichtk. II. 470 u. 450, wo die strenge Accentuirung der Deutschen nach Salvini „als monotones unisonirendes Geläute" bezeichnet wird.) Bei Wieland scheinen grade diese Anregungen seiner Lehrjahre die nachhaltigsten gewesen zu sein.

[2]) Ueber ihn: Hoffmann v. Fallersl. Spenden zur deutschen Litteraturgesch. II. 199 ff.

[3]) Bei Weller, Altes und Neues 1862. B. I. 737 ff.

[4]) Bei Palm a. a. O. p. 177.

die geplante Grammatik nicht zur Ausführung, trotzdem bedeutet er für den Luthervers dasselbe, was die Frank[1]) und Ickelsamer für das „Lutherdeutsch". Vor allem lag ihm daran die Eintönigkeit des ewigen Achtsilbenverses durch reichere Mannigfaltigkeit von Versarten zu durchbrechen, wozu das Beispiel des Terenz auch andere Dramatiker gelegentlich anregte. Er dehnte dabei die Vorschrift der alten Dramaturgen, den Unterschied der Stände und Charaktere in der Rede anzudeuten, das Horazische „Davusne loquatur an heros," die in Rhetorik und Poetik meist nur auf die drei Stilgattungen bezogen ward, auf die Form aus; er nennt das die ratio decori und „stellt seine Verse mit gutem Bedacht"[2]), um sie zu wahren. So finden sich in der Susanna 6, 7, 8, 9- und 11-silbige jambische und 7, 8, 9, 10- und 12-silbige trochäische Verse und in der Klag des armen Mannes, wo jede Person in einem anderen Metrum spricht, auch 12-silbige jambische Verse, aber ohne die Cäsur, welche sie zu Alexandrinern machen könnte. Am bedeutsamsten aber ist sein Streben, von der bloßen Silbenzählung zu genauer Versmessung zu gelangen. Schon äußerlich deutet sich das an durch Bezeichnung der Verse mit einem jambischen oder trochäischen Schema beim Beginn eines neuen Metrums. Er will „Verse nach der Lateiner Art, die sie hatten in metris trochaicis et jambicis, welchen die deutschen reime etzlichermaßen gemäß sind"[3]). Er denkt jedoch nicht daran, der deutschen Sprache das antike Versgesetz aufzuzwingen, sondern wendet nur die Regelmäßigkeit der Längen und Kürzen auf die Folge von Hebungen und Senkungen an. Und wenn er sich durch Zusammenziehungen und Silbenverstümmelungen mitunter hilft, das Accentuationsgesetz liegt in den unbeholfenen, aber in dieser Beziehung tadellosen Versen offenbar vor. Auch im übrigen zeigt er natürlich nicht die Strenge, die die Poetiker des 17. Jahrhunderts (wenigstens theoretisch) für unumgänglich halten, seine Reime sind nicht sehr genau, den

---

[1]) R. v. Raumer, Geschichte der germanischen Philologie. p. 62 f. „Er ist der Vater der neuen Schulsprache des Lutherdeutsch." Joh. Müller, Quellenschriften und Geschichte des deutschsprachlichen Unterrichts bis zur Mitte des 16. Jahrh. (Gotha 1882) S. 393.

[2]) In der Vorrede zur Susanna.

[3]) Vorrede zur Klag des armen Mannes (Palm 182).

Hiatus gestattet er sich[1]). Doch ist dies frühe Bewußtsein von dem worauf es hauptsächlich ankam auffällig genug. Gervinus u. a. haben Betrachtungen daran geknüpft, warum nicht schon mit ihm die Reform der Verskunst gesichert blieb. Das erklärt sich bei der Stellung des Mannes von selbst. Wie wenig empfänglich die Zeit für derartige Neuerungen war, zeigt ein Wormser Nachdruck der Susanna (v. 1538), wo alles in die alten 8-silbigen Verse umgeschrieben ist.

Doch bildete Rebhuhn eine Art Schule. Er theilte seine Grundsätze persönlich auch in Briefen mit[2]), ermunterte und half, wo Interesse für dramatische Spiele vorhanden war. Der Buchhändler Meyerpeck, der ihre Werke verlegte, „förderte solche Spiele gern und hatte sonderliches Wohlgefallen daran“[3]). Hans Tirolf aus Kahla stellte, durch den „großen und verdrießlichen Umschweif der lateinischen Wörter und Sentenzen“ und durch die Länge „etzlicher deutscher Wörter“ gezwungen, um „dem sentenzreichen Latein und der künstlichen Eleganz dester baß nachgehen“ zu können, „mit einer sehr geringen Erlängerung eines jeden Vers (als nämlich zweier Sillaben durchaus) alle Reime durchaus von zehn Sillaben“[4]). Ebenso braucht Johannes Krüginger 5 und 6füßige Jamben nach Rebhuhnscher ratio decori[5]). Bedeutend nachlässiger in ihren Versen erscheinen schon Johann Chrysens, trotz der metrischen Schemen in seiner Esther und Lucas Mai, mit denen sich die Spuren der von Rebhuhn ausgehenden Wirksamkeit verlieren.

Aber grade die Humanisten der neuen Lehren, die aus den oben erörterten Gründen vor den romanischen Einflüssen wenigstens für die Dauer gesichert waren, zeigten sich denen der antiken Verskunst, jener

---

[1]) Man muß jedoch „beachten, daß die alten Drucke häufig incorrekt sind und Buchstaben, besonders ein e, häufig stehen ließen, wo sie wegfallen, und wegfallen, wo sie stehen mußten.“ (Palm 183.) Rebhuhn klagt selbst darüber in der Nachschrift der Hochzeit zu Cana. Vgl. übrigens Erich Schmidt im Anz. f. d. A. V. 141 ff.

[2]) „litteras meas de poesi Germanica ad Crimnicenses scriptas“ (S. Palm p. 186. Weller a. a. O. p. 737 u. Goedeke Grundriß p. 307).

[3]) In der Vorrede zu Krügingers Herodes und Johannes.

[4]) In der Vorrede zu einer Bearbeitung des Naogeorgschen Pammachius (1540 oder 41) Palm a. a. O. 188.

[5]) Die Rede dei patris „ohne Zweifel, um ihn desto majestätischer reden zu lassen.“ (Gottsched im nöth. Vorrath II. 214.)

anderen Feindin der nationalen, um so zugänglicher. Bereits um die Mitte des Jahrhunderts „zog" der Züricher Conrad Gesner die Doktrinen „aus der Scartek" seiner classischen Bildung, die immerhin lange genug einige Verwirrung in deutschen Versen und Köpfen stifteten. In dem Werke, in welchem dieser „Gründer der neueren Linguistik"[1]) Forschungen über das Eigenthümliche der verschiedenen Sprachen niederlegte, im Mithridates[2]), Bl. 36 (2) theilte er bei Besprechung der lingua Germanica den staunenden Landsleuten mit, daß zwar schon viele von ihnen Verse gemacht hätten, die Quantität aber habe noch niemand beachtet. Daher theile er einige Proben der neuen Art mit, in der er sich vielleicht nicht ohne Glück früher versucht. Zuvörderst einige Hexameter:

Es macht alleinig der glaub die gläubige sälig

Vnd darzu fruchtbar zur lieb' vnd gütige hertzen

Allwäg im menschen schafft er, kein müsse by jm ist ꝛc.

Wenn man nun bedenkt, daß hier die ersten Silben der Füße, wie in unserer Schulscansion ganz naiv als Hebungen behandelt wurden, so kann man es nur natürlich finden, wenn Fischart nicht gerade sehr ernsthaft diese „Sechshupfig Reimen- und Wörterdäntzelung vnd Silbenstelzelung" „hoppenhupffenbar grüßt"[3]). Gesner selbst setzt sich sehr leicht darüber hinweg. Admittenda et licentia quaedam foret praeter vulgarem loquendi usum, non minus sed amplius forte, quam Graecis et Latinis. Und in der That bei der üblichen Versbetonung konnte man schon starke Verkehrtheit ertragen, noch dazu wenn sie gelehrt systematisirt war. Mehr Sorge machten ihm die mit alleiniger Ausnahme des fünften Fußes sich träg dahinwälzenden Spondeen[4]). Da muß eben die asperitas nostrae linguae

[1]) Raumer a. a. O. p. 37.

[2]) De differentiis linguarum tum veterum tum quae hodie apud diversas nationes in toto orbe terrarum in usu sunt, Conradi Gesneri Tigurini observationes. Anno MDLV. Tiguri excudebat Froschoverus. Vgl. Bruckers Ehrentempel der deutschen Gelehrsamkeit (Augsburg 1747) p. 21 ff.

[3]) Geschichtklitterung (A. v. 1594.) Bl. 38 (2.) und Bl. 39 (2.).

[4]) In omnibus hisce versibus pedes omnes spondaei sunt, quinto excepto dactylo. neque fieri facile aut commode posse opinor, ut alibi etiam, nisi forte primo loco dactylus collocetur.

herhalten, quae nullo saepe uocalium interuentu emollitur. Daß er sonst keine theoretischen Bedenken hat, beweisen die später verpönten steten Satz-enjambements. Es folgt dann noch Oratio Domini versibus Hexametris a nobis expressa und Eadem hendecasyllabis reddita, qui uersus linguae Germanicae aptiores uidentur. Warum ihm diese Versart passender erschien, wird uns klar, wenn wir die Art wie er sie auffaßt, ansehen. Es ist dies schon deshalb interessant, weil dies die erste theoretische Einführung dieser antiken Form ist, die später mannigfache Schicksale haben sollte.

Herr Gott, Vatter in himmlen ewig, einig,

Syn nam werde geheiliget, geeret.

Syn rych komme genädiklich, begär ich. ꝛc.

Es ist klar, daß Gesner hier nicht den kleineren sapphischen Vers im Auge hat

– ⏑ – – – | ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

(iam satis terris nivis atque dirae)

wie ihn Catull zuerst bei den Römern einführte und Horaz mit Meisterschaft behandelte, sondern den phaläcischen Hendecasyllabus

– – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

(cui dono lepidum novum libellum).

Also für uns ein Vers mit trochäischem Grundcharakter und Dactylus im zweiten Fuße. Als solcher hat er der Theorie (weniger der Praxis) des 17. Jahrhunderts sehr behagt und wird sogar von Puristen wie Schottel empfohlen. Bei dem monströsen Dactylus im

– – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –

achten Verse Verzyhend Schuldenern und im dritten bei genädiklich muß man sich erinnern, daß diesen Prosodikern sowohl muta cum liquida als liquida cum muta keine Position macht[1]), eine Regel die zwar nicht Gesner, wohl aber der spätere Clajus ausspricht. Wenn man noch hinzunimmt, daß die Spirans s nicht für einen Consonanten gerechnet wird[2]), unter Umständen aber Position bewirken

[1]) Er hätte daher die Endung ung in Nahrung, die er „propter carmen“ in ig wandelt, stehen lassen können.

[2]) Es ist merkwürdig, daß auch in der Alliterationspoesie dies der Fall ist. sk, sp, st können nur paarig reimen; s ist irrelevant.

kann („vnſern" aber „vnſere"), ſo wird man zugeben, daß die Verſe die Theorie tadellos durchführen. In dieſem Sinne ſind ſeine Hexameter viel eher als ſolche zu bezeichnen, als die offenbar perſiflirenden nur die Lächerlichkeit der falſchen Betonung betonenden „ſechstrabenden und fünffzelterigen Reymen" Fiſcharts, trotzdem Leſſing, vielleicht um ſeine Uebergehung Gesners[1]) im 18. und 19. Litteraturbriefe zu bemänteln, im Vorbericht zum zweiten Theile der Litteraturbriefe das Gegentheil behauptet. Daher brachte trotz der früheren Verſuche erſt Gesner durch die im Mithridates entwickelte und in der Vorrede zu Maalers (Pictorii) Dictionarium germanico latinum novum (Zürich 1561) wiederholte Theorie die neuen Verſe in Aufnahme und wirkte damit wohl auf alle ſpäteren Verſuche darin[2]), trotzdem manche von ihnen den Ruhm der Erfindung für ſich in Anſpruch nehmen wollen, ein Ehrgeiz, der auch die ſpäteren rhythmiſchen Hexametriker, Birken, Weiſe und Heräus beſeelt[3]).

Schon lange vor Gesner hatten antike Stophenformen deutſche Dichter zur Annectirung gereizt. Merkwürdiger Weiſe übernahm auch hier nicht der Humanismus, ſondern die Kirche die erſte Vermittlung. Die muſikaliſche Behandlung erlaubte hierbei, daß der Dichter die nationaleigenthümlichen Rhythmen, Jamben und Trochäen, an Stelle der antiken unterſchob, und zwar ſind dieſelben ziemlich regelmäßig gebildet. Daß gerade der ſapphiſche Vers in der Folgezeit ſolches Glück machte, ließe ſich vielleicht aus der Annäherung an den fünffüßigen Jambus erklären[4]), wie ſich denn die Cäſur nach dem vierten und ſechſten Halbfuß merkwürdig häufig einſtellt. Jetzt aber

---

[1]) Den Gottſched (Sprachkunſt p. 629) nicht vergaß.

[2]) Vgl. W. Wackernagel, Geſchichte des deutſchen Hexameters und Pentameters bis auf Klopſtock (Berlin 1831. In den kleineren Schr. I. p. 21 ff.) und Höpfner, Reformbeſtrebungen auf dem Gebiete der deutſchen Dichtung des 16. und 17. Jh. Berl. 1866. p. 10. Von den Poetikern ſ. Zeſen, Scala Heliconis Teutonici (Amstelodami 1643) p. 12. Morhof Unterricht$_2$ 484. Gottſched im Neueſten v. 1761. 17—28 u. Sprachkunſt$_5$ 664.

[3]) Der erſte in Deutſchland iſt nach Morhof, a. a. O. 483 der anonyme Lobredner des Opitz, wonach zu berichtigen Wackernagel a. a. O. 53.

[4]) Die rhythmiſche ſapphiſche Zeile wird zum katalektiſchen jambiſchen Trimeter. Meyer, Sitzungsber. d. Münch. Ak. 1882. I. 92.

handelt es sich nicht mehr um Anbildung an ein neues Modell, sondern um völlige Umbildung nach einem fremden Princip. Daß der Humanismus, sobald er sich einmal der Nationallitteraturen bemächtigt hatte, darauf verfallen mußte, ist bei seiner Unfähigkeit historisch und individuell zu unterscheiden sofort verständlich. Viel weniger der auffallend geringe Widerstand von Seiten der Vertreter der nationalen Dichtung gegen eine so offenbare Vergewaltigung ihrer Sprache. Erklären läßt sich das nur aus dem jeder Rechenschaft abholden Taumel, den jede gut accreditirte Mode mit sich bringt. Es ist bezeichnend, daß die vorliegende von dem Volke ausging, welches binnen Kurzem die Alleinherrschaft in dem ganzen Umkreis ihrer Gebiete erlangen sollte, von den Franzosen[1]). Gerade hier und in England, wo man theoretisch das Eigenthümliche der heimischen Verskunst von Anfang an am sichersten ergriff[2]), hat sie sich am lautesten geberdet[3]). Dafür wurde sie dort auch früh überwunden, während sie bei den bedächtigen und systematischen Deutschen zwar niemals zur praktischen Verwerthung gelangte, aber theoretisch um so nachhaltiger und ver-

---

[1]) Es erscheint zweifellos, daß hier wo die modernen Gallier der Plejade „die heiligen Schätze" des Alterthums plünderten (Du Bellay La Deffence et Illustration ed. Person. Paris 1878. 162), der eigentliche Brutherd der Bewegung zu suchen ist. Die Gelehrten und die gebildete Gesellschaft (Pasquier, Sorbier, Casaubon, der Cardinal du Perron u. a.) blieben ihr hier noch lange geneigt. Noch 1605 glaubte Casaubon (im Commentar zum Persius ed. III. London 1647. 134) in Nicole Rapin den Genius für die Aufgabe erstanden, die bisher „in nostra Gallica (lingua) frustra et ridicule" angegriffen worden sei.

[2]) Grade bei den bereits ganz von der Antike eingenommenen Poetikern, Jacques Peletier du Mans. l'art poetique Departi an deus liures. Lyon 1555. 58. Sehr deutlich Vauquelin de la Fresnaye II. 889 f. (Mais nostre poesie en sa simplesse vtile, Estant comme vne Prose en nombres infertile). In England erkannte man ohne Schwierigkeit den Unterschied sowohl von der antiken als von der romanischen Metrik, nämlich die Füße oder Silben zu zählen, aber „proportionable to the tune," in dem sie gelesen werden; ferner „to place the words in such sorte, as non of theme be wrested contrary to the naturall inclination or affectation of the same, or more truely ye true quantity thereof." William Webbe Grad. A Discourse of English Poetrie 1586 (Engl. Repr. 1870) 57.

[3]) Egger a. a. O. I. 292 ff. Pellissier a. a. O. XC ff. In England finden wir sie bei Spenser und im Lieblingsbuche der Zeit in Sidneys Arcadia. Vgl. Karl Elze, der englische Hexameter. Dessau 1867.

wirrender wirkte. Noch gegen Mitte des 17. Jahrhunderts wird hier von den radicalen Vorschlägen des sonst so hoch über seiner Zeit stehenden Campanella Notiz genommen[1]), und wenn man die darauf bezüglichen ernsthaften Gewissenskämpfe der deutschen Poetik in den folgenden Jahrhunderten verfolgt, so nimmt es schließlich nicht mehr groß Wunder, wenn sie im neunzehnten auch wohl ganz nackt wieder hervortreten[2]). Freilich finden sich auch grade unter germanischen Stämmen diejenigen, die zuerst dagegen Front machten und bedachten, „eyn jede sprach hat jr sondere angeartete thönung und sol auch bleiben bey derselben angewöhnung"[3]). Es wird nicht Wunder nehmen, den klaren, nüchternen Kopf Lord Bacons hier zu treffen[4]). Jedoch wurden auch in England noch im 18. Jahrhundert quantitirende Verse gemacht[5]). Trotzdem bildete sich sehr bald eine volksthümliche Opposition heraus, in Deutschland mag schon Opitz getren

---

[1]) Zesen, Scala Heliconis, p. 9. Sie finden sich im Cap. X. Art. 2 der Poetik, die den vierten Theil der Philosophia rationalis bildet. (Thomae Campanellae Styl. Ord. Praed. Phil. rat. partes V. suorum operum Tom I. Parisiis 1638, p. 233 f.) „potest facile inveniri et eleganter, uti in versificatoria Italica ostendi; er habe sich selbst vielfach darin versucht (plurima vulgaria metro latino composita). Den Endecasyllabo hält er dem Epos für unangemessen, noch mehr die Ottave. Er findet den Sdrucciolo passender. Besonders erbittert ist er auf den Reim, der, von Barbarischen Horden eingeführt, tanquam nostrae servitutis indicium noch bewahrt werde. Weder Dante noch Tasso insudarunt, a tanto dedecore ut nos redimerent. Ein Cola Rienzi der Metrik!

[2]) F. H. Bothe 1812. Ed. Eyth 1851. Vgl. Cholevius Gesch. der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen. Lpz. 1856. II. 462. Vossens Xenion für ersteren lautet:

Bothe, dein ántikes Silbénmaß, das du so émpfiehlst
Prüfe mit ächtdeutschém Geiste doch únd kritischém.

[3]) Fischart a. a. O. 38. 2.

[4]) de dignitate et augmentis scientiarum VI cap. I. Opera omnia Francof. ad. M. 1665. p. 148. „Illud reprehendendum quod quidam antiquitatis studiosi linguas modernas ad mensuras antiquas heroicas, elegiacas, sapphicas contraducere conati sunt, quas ipsa linguarum fabrica respuit, nec minus aures abhorrent: in huius modi rebus sensus judicium artis praeceptis praeponendum."

[5]) Vgl. Lessing im 39. Litteraturbrief, Hempel IX. 135 f.

der vorsichtigen Haltung Ronsards in dieser Frage nicht viel davon wissen, in der fruchtbringenden Gesellschaft giebt es endlose Debatten über die Zulässigkeit bloßer Daktylen. Ueberhaupt ist es charakteristisch, daß man nun, obwohl theoretisch von der quantitirenden Prosodie inficirt, die practische Nachahmung ihrer Metra durchaus ablehnt. Als im Anfange des 18. Jahrhunderts sich die ersten litterarischen Versuche in rhythmischen Hexametern zuerst schüchtern, alsdann freilich sehr anspruchsvoll und ausschließend hervorwagen, begegnen sie einer Voreingenommenheit, die noch heute besteht und eher zu- als abgenommen hat.

Nichts von dem allen findet sich merkwürdiger Weise in den Prosodien der beiden Grammatiken des Jahres 1573, der des Straßburger Notars Albert Oelinger[1]) und eines dunklen „Laurentius Albertus Ostrofranceus“[2]), von denen Rud. v. Raumer nachgewiesen hat, daß sie mitunter wörtlich übereinstimmen[3]). In ihrer Eigenschaft als Poetiken gehören sie sicher gleich zu denen, die nach Morhofs Ausdruck „sich ohne Noth bemühet“. Sie zerfallen in die gewöhnlichen vier Theile, der letzte handelt De Prosodia. Oelinger steht durchaus auf dem Standpunkte der Silbenzählung; er kennt weder den Unterschied von jambischem und daktylischem Versmaß[4]), noch den von männlichem und weiblichem Reim. Doch nimmt er es auch mit der Zählung nicht sehr genau und bringt trotz aller Zusammenziehungen noch oft 10 statt 8 Silben. Außer dem stereotypen Achtsilbler (er führt jedoch pflichtmäßig auch 2, 4, 5 und 9silbige Verse an, die Auswahl ohne ersichtlichen Grund) verweist er bereits auf die mannigfaltigeren Formen der Psalmenübersetzungen[5]) und Volkslieder. Für den inneren Bau der Verse wird die Gesetzlosigkeit naiv zur Regel erhoben. „Saepe syllabae in rythmis corripiuntur, quae in prosa oratione producuntur.“ Die Barbarei der Wortverrenkungen und Verstümmelungen gilt als (nicht verbotene) „licentia“ (p. 199). In-

---

[1]) Erschien zu Straßburg.

[2]) Erschien zu Augsburg.

[3]) Geschichte der germ. Philologie p. 64 ff.

[4]) „Die Wélt vergéhet“, „das Göttliche wórt“ gilt ihm beides nur als Fünfsilbler.

[5]) Ein Jahr vorher erschien die des Melissus.

teressant ist ein tactisch geordnetes Beispiel (p. 200), welches uns den damaligen Versvortrag sinnlich genug veranschaulicht[1]) (efferimus seu eanimus syllabas):

Dú solt | áll huere | réy ver | méiden

Dánn Gott | will keinen | húerer | leiden

Dárumb hat | ér geben | ártzeney

Dén Ehe | stánd wider | d'húererey.

Der auf der Höhe Gottschedischer Weisheit stehende Reichard[2]) kann sich „nichts elenderes und jämmerlicheres[3]) denken, als diese Prosodie. Es zeugt jedoch von Oberflächlichkeit, wenn er auch „nichts kläglicher"[4]) findet, als die des anderen Grammatikers, Lorenz Alberts (?) des „Ostfranken" (Thüringers?), die nicht blos ausführlicher ist, sondern auch von ganz anderen Grundsätzen ausgeht. Dieselben nähern sich der regelmäßigen Verskunst, doch stehen die Beispiele in crassem Widerspruch zu den Regeln. Wir haben dafür eine genügende Erklärung.

Seit dem Jahre 1572[5]) wirkte als Professor der Poesie an der Universität Ingolstadt, wo der „Ostfranke" sich grade damals aufhielt, ein früherer Protestant aus Thüringen sicherlich nicht ohne Kenntniß der metrischen Muster des Paulus Rebhuhn. Es ist Johann Engert (Joannes Engerdus), der erste, der der deutschen Prosodie ein eignes Buch widmete. Es scheint verloren; schon Zinkgref und mit ihm jener erste Kreis deutscher Renaissancedichter zu Heidelberg hat „wie

---

[1]) Trotzdem von Höpfner übersehen.

[2]) Elias Caspar Reichards, Versuch einer Historie der deutschen Sprachkunst, Hamburg 1747. p. 45 ff. Ueber die Grammatik, außerdem Leipz. Beyträge zur crit. Hist. der deutsch. Sprache B. V. Stück 17. p. 147 ff.

[3]) Reichard, p. 47.

[4]) Ebend. p. 44.

[5]) Nicht erst 1576, wie Höpfner (a. a. O. p. 16) angiebt, denn die Corona Poetica (das Preisgedicht für seine Dichterkrönung) vom Jahre 1572 nennt ihn bereits Poetices in alma Ingolstadiensi Academia Professor ordinarius. Vgl. übrigens Annales Ingolstadiensis Acad. (Ingolstadii 1782. 4°.) II. p. 3, wo es deutlich zu lesen ist. Das Höpfnersche Citat (Annal. II. 31) sagt nur, daß der Professor der Poesie Engerdus ein Hochzeitsgedicht verfaßt habe.

sehr er auch darnach getrachtet, es nie zu gesicht bekommen können“ [1]). Morhof [2]) berichtet: „Es gedencket Draudius [3]) eines Johann Engard (so!) der ein Buch mit diesem Titel zu Ingolstadt A. 1583 in 8vo herausgegeben: Teutsche Prosodia, ‚das ist, Nothwendiger Unterricht auff welcherley weise und art in Teutscher Sprache Verß und Reimen nach rechter poetischer Kunst zu machen.“ Das Merkwürdigste, was in dem Büchlein gestanden haben kann, dürfte man vielleicht aus folgenden Ausführungen entnehmen. In Engerts De virginis partu Lyricorum Carminum Libelli Tres (Monachii 1586) findet sich eine Art von metrischen Variationen über ein gegebenes Thema, ein deutsches Kirchenlied, schon damals uralt; Christiana et pervetusta Germanicarum Ecclesiarum cantilena, „Der Tag ist so freudenreich“ [4]). Die erste der nun folgenden lateinischen Oden ist eine rhythmische, Tricolos (d. h. 3 Versarten enthaltend) Monostrophos bezeichnet, und folgt genau dem deutschen Schema. Gewiß kein Zufall ist es, daß das letztere durchaus auf eine rein trochäische und jambische Form gebracht ist. Der 6. Vers der gewählten Strophe heißt bei Wackernagel (aus einem Manuale von 1605): So werren wir allzumal verloren.“ Bei Engert: „So wärn wir allzumal verlorn.“ Der 8. Vers im Manual: „Ey du süsser Herr Jesu Christ.“ Bei Engert: „Ey du süsser Jesu Christ“ mit Fortlassung von „Herr“. Die die lateinische und somit auch die deutsche Strophe [5]) begleitende metrische Erklärung

[1]) In der Vorrede zum Anhange der Straßburger Opitzausgabe von 1624. p. 161. Bei Braune, Neudrucke Nr. 15. p. 3.

[2]) Im Unterricht². p. 478.

[3]) Georg Draude (? Draudius) gab (Frankfurt 1611) eine Bibliotheca Classica in 3 Bänden (4°.) heraus, eine Art Conversationslexikon nach den Anfangsbuchstaben geordnet. Er ist höchst unzuverlässig, trotzdem spätere Auflagen verbesserten und vermehrten.

[4]) Phil. Wackernagel, Kirchenlied II. 525.

[5]) Ein Kindelein so löbeleich — Hoc inclytus Puer die
Ist uns geboren heute — Est natus ex pudica
Von einer Jungfraw säuberleich — Nobis parente Virgine
Zu Trost vns armen Leuten — Reditque pax amica.
Wer vns das Kindlein nit geborn — Hic esset infans ni satus
So wärn wir allzumal verlorn: — Mundus fuisset perditus
Das Heil ist unser aller. — Cui partus est saluti.
Ey du süsser Jesu Christ, — Simus vt fac optime
Der du Mensch geboren bist — Christe nate paruule
Behüt vns vor der Helle. — Ab Orco et Hoste tuti.

lautet: Primus et Tertius, Quintus et Sextus Versus, in hac Ode ad metricam Germanicorum Rhythmorum imitationem accomodata, est Jambicus, Archilochius[1]), Dimeter, Acatalecticus, Rhythmicus, quatuor constans Jambis; also der bekannte Vers, den er selbst häufig in deutschen Gedichten anwendete[2]), mit dem Namen des betreffenden quantitirenden Verses belegt, wie es bei den meisten der sich ihm anreihenden Poetiker geschieht. Was nun folgt, könnte Verwunderung erregen: admixto interim loeis imparibus Spondeo Carminis hoc genere, sed non rhythmico, Princeps Lyricorum Poetarum noster in omnibus fere Epodon libri utitur Odis. (Als Beispiel aus dem Beatus ille: Ut prisca gens mortalium). Wie kommt dieser Mann, der den Unterschied des quantitirenden und rhythmischen Systems anscheinend so gut kennt, dazu, sich um Längen in der Senkung zu kümmern, wenn sie nur nicht betont sind? Daran möchte ich eine Bemerkung knüpfen, die für alle diese Metriker sehr wichtig ist. Da man nämlich nach Art unserer Schulscansion ebenso falsch als consequent die erste (bezw. letzte) Silbe jedes Fußes als Hebung behandelte, so bestand der ganze Unterschied des quantitirenden und rhythmischen Systems darin, daß man sich beim ersteren um Betonung nicht zu kümmern brauchte, sondern nach Erlernung der Prosodie sich einfach an die überlieferten Schemen hielt, während man beim letzteren sowohl die Quantität als die Betonung berücksichtigen wollte. Daher hob man die Schwierigkeit der letzteren modernen Art vor der antiken hervor[3]), daher bei den Metrikern (nicht bei sorglosen Vagan-

---

[1]) Diese Bezeichnung wahrscheinlich aus Scaliger, der (Poet.[5]. II. 8. p. 135) den acatal. jamb. Dimeter so nennt.

[2]) Höpfner (a. a. O. S. 16) hat ein solches mitgetheilt. Die auf der Münchener Universitätsbibliothek (aus dem Bestande der alten Ingolstädter) vorhandenen Engertiana, die nebenbei genug biographische Notizen gaben, enthalten noch eine Reihe anderer. Alle zeigen dieselbe Correctheit in Uebereinstimmung des Worttons und der Vershebung. Männliche und weibliche Reime werden genau unterschieden. Ein langes Akrostichon und Verse, in deren Buchstaben das Datum enthalten ist, sind wohl die ältesten Beispiele dieser Spielereien in deutscher Sprache.

[3]) z. B. der Holländer Abraham van der Myle in Lingua Belgica Cap. XXIX. (Lugduni Batavorum MDCXII p. 169. sq.) „Etsi tamen leges poeseos Belgicae difficiliores sunt, quam aut Graecae aut Latinae. Nam

ten) möglichste Vermeidung rhythmischer Dactylen (da es schon schwerer war zwei unbetonte Silben zu finden, die zugleich kurz waren); daher wie an unserer Stelle möglichste Ausnutzung aller von den antiken Dichtern angewendeten Freiheiten (hier die Spondeen statt der Jamben an den ungraden Stellen des Verses). In der lingua vernacula mit ihren zahllosen unbetonten Längen gab man es, wie Engert zum Beispiele in seinen Versen, a priori auf, oder man erfand sich solche seltsame Clauseln wie Gesner und Clajus. Aber bis auf Opitz, der zuerst den Unterschied ganz ausspricht, ist es diesen Leuten mit ihrem „– ⏑" noch bitterer Ernst. Daher mißversteht Höpfner den Lorenz Albert durchaus, wenn er aus seinen Worten „Et quo plures Jambi adhibentur, eo sunt rhythmi elegantiores" das Opitzsche Gesetz herausliest[1]) und der Ansicht ist, daß er zwar „de quantitate (Bl. 124) von Länge auch Positionslänge und Kürze spreche, doch damit betonte und unbetonte Silben meine"[2]). Dann müßte Albert in seinem Spondeen-Schema, welches bei ihm identisch mit Trochäen ist, nur lauter betonte Silben meinen. Nein, es ist das bei ihm wirklich eine Regel der Quantität, nur daß er nicht so gelehrt wie Engert ist, der nach einem classischen Vorbilde wenigstens an den ungeraden Stellen sich die Erlaubniß unbetonter Längen sichert. Da aber im damaligen Deutsch bereits kurz und unbetont (jedoch nicht: lang und

---

caesurae accuratior debet esse in carmine Belgico observatio ut et quantitatis: accentum enim non curant Graeci Latinique eo loco ubi syllaba longa requiritur: sat habent si ad leges alias quantitatem suam servent: at inconcinnum in Belgico prorsus, nisi accentus sit, ubi longa requiritur; nihilque aurem boni poetae Belgici offendit magis. Aus dieser gehäuften Schwierigkeit glaubt er um so überzeugender die Nothwendigkeit der Befreiung von den Fesseln (servitute) des Reims folgern zu dürfen. „Is vero admodum ligat mentem versificantis" . . Denn derselbe „debet nihilominus sensum constructionemque implere;" eine der frühesten Postulirungen correcter (prosaischer) Construction. Er macht schließlich den Reim allein verantwortlich, si forte aliquid minus in versu quam illi (Graeci) praestemus. Er giebt selbst reimlose Oden und derartige Uebersetzungen aus Petrarca. Der damals unter den Gelehrten herrschende Widerwille gegen den Reim ist um so beachtenswerther, als er mit dem Augenblicke da die Dichtung sich von ihm loszusagen wagte, ihr pedantisch gehütetes Schoßkind wurde.

[1]) a. a. O. p. 15.

[2]) a. a. O. Anm. 41.

betont!) identisch war, so schob er mit der Regel über die kurzen Silben „in imparibus rhythmorum locis poni volunt“ wenigstens allzugroßer Rohheit einen Riegel vor, aber unbetonte lange Silben können danach noch immer an die graden Stellen des Verses treten, und seine Vorschrift (Bl. 125) sic autem scandi vel cani debent rythmi, ut impar syllaba semper raptim legatur et sonus acutus paribus incumbat braucht garnicht die Mißbetonung, die Oelinger bezeugt, zu verhüten, im Gegentheil befördert sie. Denn es war eben der Abusus vorhanden, den 8silbigen Vers an den graden Stellen zu betonen, ganz gleich, ob betonte oder unbetonte Silben darauf standen.

Ebenso erklärt Engert den vierten, siebenten und zehnten Vers als Jambicus Anacreonticus[1]) Dimeter Catalecticus Rhythmicus. Schon er nennt dies dereinst zu verhängnißvoller Beliebtheit gelangende carminis genus des Tejers[2]) suavissimum. Auch hier wieder das Spondeenreservat (in prima sede). Am merkwürdigsten ist die Erklärung des 8. und 9., einfach trochäischen als eines jambischen (!) catalektischen[3]) Dimeters, „Amphimacrum[4]) et duos concipiens Jambos“. Abenteuerlich genug ist diese Umschreibung eines trochäischen Verses. Hielt Engert einen solchen wegen der Vorsilben in der rhythmischen Poesie für unmöglich? Und ist es nicht auffällig, daß auch Lorenz Albert diese Bezeichnung, wo sie sich ihm aufzudrängen scheint, umgeht?[5]) Wir wollen hier gleich bemerken, daß auch dem nächstfolgenden Prosodiker Clajus der trochäische Vers, obwohl er ihn

---

[1]) Nach Scaliger Poet.[5] 135. II. Cap. 8.

[2]) Bei Scaliger (a. a. O.) heißen noch zwei andere jamb. Verse so. Dies aber ist der Folgezeit der Anacreonticus κατ'ἐξοχήν, der nach Kästner (in Lessings Neuestem Sept. 1751. in Kästners W. v. 1841. II. 12—14.) „wie die Elektricität oder wie die Pest ansteckt.“ „Gedankenleere Prosa — In Dreiquerfingerzeilen.“

[3]) Man kann nur annehmen: am Anfange, so ungebräuchlich diese Bezeichnung ist.

[4]) Auch spätere deutsche Poetiker z. B. Omeis haben Vorliebe für diese bei uns nicht sehr sinnreichen Bezeichnungen: Amphibrachys und Amphimacer.

[5]) Si secundum pedes rhythmos nostros metimur, duos saltem adhiberi et a Latinis aut Graecis mutuo accipi posse video. Jambum videlicet et Spondeum (statt Trochaeum, welchen er offenbar meint).

schon so nennt, noch als verschobener jambischer erschien, in welchem „syllabae deprimendae elevantur et elevandae deprimuntur.“

Engert spricht in Vorreden und Dedicationen gern von seiner Poetik. In einer Zuschrift von 1583 an den Bamberger Abt Laurentius nennt er sie die „praeclara emendatrix vitae.“ Ob sie das für ihn gewesen ist?[1]) Seine Aeußerungen über Stil, die auch Tragödie und Comödie streifen, lassen den Verlust etwaiger Ausführungen in seinem Büchlein nicht bedauern. Mit Vergil treibt er den üblichen Cultus. In seinen Catalogis autorum (die auch Gedichten beigegeben wurden) ist seine Standesbezeichnung „Phoenix poetarum.“

Es ist nun Grund zur Vermuthung, daß die Accentregeln bei Albert[2]) nichts als Engerts Lehren enthalten. Für diese Annahme spricht blos, daß sich die beiden Männer in denselben gelehrten und gesellschaftlichen Kreisen bewegten, ein Document bezeugt, daß beide dem Hause eines Mannes, der neben seinen übrigen gelehrten Interessen vor Allem ein Freund deutscher Sprache und Poesie war, nahestanden. Ebendemselben apostolischen Protonotar Aegolph von Knöringen[3]) zu Würzburg, dem Lorenz Albert am 20. September 1572 seine Grammatik dedicirte, schickte Engert „4. Non. Decembr. (5. Dez.) sub finem Anni Dni. MDLXXII“, also etwa 3 Monate später seine Corona poetica (das Münchener Exemplar) mit einer eigenhändigen Widmung, aus der hervorgeht, daß er in nahen Beziehungen zu ihm gestanden. Da Albert nun von Knöringen seinen Lebensunterhalt

---

[1]) Im Jahre 1585 wurde er wegen schlechten Lebenswandels mit einem viaticum fortgejagt. Doch muß man hierbei die damalige Jesuiteninvasion auf den katholischen Universitäten berücksichtigen. Vgl. Prantl: Gesch. der Ludwig-Maximiliansuniversität. B. I. S. 334—35.

[2]) De Prosodia. In Cap. III. der Grammatik. Schon hier zeigen sich die „Monosyllaba“ als die crux des Prosodikers, der vergebens versucht ihnen eine der Quantität entsprechende feststehende Betonung zuzuweisen. Neben thörichten Vermengungen („acuunter propter differentiam die sach res und die sag fama“ etc.) richtige Einsichten über den grammatischen Accent. „Observo tamen, si plura connectuntur monosyllaba, quod acutus praecipue in illud rejiciatur in quo emphasis major continetur.“

[3]) Später (1573) Bischof von Augsburg. Vgl. über ihn des Verfs. Aufsätze in der Beilage zur Allg. Zeit. 1883. Nr. 240, 241.

empfing[1]) und seine Grammatik nicht blos in dessen Auftrag sondern auch nach dessen Intentionen ausarbeitete (er bezeichnet in der Vorrede den größten Theil des Buches als sein Eigenthum „proprium restituit"), so ergiebt sich die Vermittlung von selbst. Seine Prosodie beweist eben auch, daß er von dem worauf es ankommt, nur gehört hat. Ein Mann, bei dem Verse wie „Fordert mit Trutz kurzen Bescheid" zu den gewöhnlichen gehören, ist kein Vorgänger Opitz'. Einen Vorzug haben zwar seine Verse vor denen Oelingers; sie halten die Silbenzahl streng ein. Allein zu diesem Behufe macht er nicht blos von der Synaloephe, deren Anwendung er sogar für schön hält[2]), umfassenden Gebrauch[3]), sondern auch von Silbenklebungen barbarischer Natur. Er hat zwar die Einschränkung „e littera plerumque corripi vult, nisi positione extendatur", aber auch an diese Regel, die wenigstens allzuharte Consonantenhäufungen verhütet hätte, kehrt er sich nicht immer. Der Hiatus ist noch nicht auf das e beschränkt[4]). Die Anwendung der antiken Prosodie und Metrik auf die nationale Dichtung versucht er energischer als Oelinger. Die Rathlosigkeit und Zerfahrenheit dieser ersten Versuche tritt aber nirgends drastischer hervor als bei ihm. Die Silbenzählung ist ihm trotz seiner Spondeen und Versmessungen carminum nostrorum ratio. Wie naiv diese Zählung gefaßt wird, wie unbekümmert um das Versmaß, ersieht man daraus, daß er den Dissyllabus (4 Silben) mit dem Adonius, den Trisyllabus mit dem Glyconeus, den Quadrisyllabus[5]) mit dem Asclepiadeus (minor) zusammenstellt. Ja er ist volksmäßig genug, in den gewöhnlichen Octo- und Heptasyllabici Ersatz für

---

[1]) Von den Gelehrten-Lexicis ist Dunkel das einzige, das sich, allerdings vergeblich, nach ihm erkundigt hat. Etwa 7 Jahre (1508—1575) lang konnte ich aus seinen auf der Münchener Universitätsbibl. befindlichen Schriften seinen Aufenthalt verfolgen. Dann verschwindet er plötzlich. Auch er war Convertit und studirte Jurisprudenz. Ueber seine Verhältnisse schweigt er.

[2]) non male uteremur.

[3]) z. B. wie ist, so ermlich, du erscheinst.

[4]) Die Regel ist aber bereits so ausgesprochen, wie bei Clajus. Darnach zu berichtigen Scherer: „über den Hiatus in der neueren deutschen Metrik". (Commentationes Mommsenianae. Berlin 1877. p. 213.)

[5]) An anderer Stelle bedeuten diese Bezeichnungen wieder 2, 3, 4 ꝛc. Silben.

Hexameter und Pentameter zu finden. Die kindliche Seite der Renaissancegelahrtheit ist ihm sympathischer. Der Blödsinn der Bildverse ist in Deutschland zuerst bei ihm durch einen cuneus vertreten. Durch Scaliger, der diese aus astrophischen Compositionen hervorgegangene Spielerei der Alexandriner mit zwei Nachahmungen von des Rhodiers Simmias Ei (einem Nachtigallen- und einem Schwanenei!) [1]) aufgefrischt hatte, wurde er in der deutschen Poetik chronisch. Die Kenntniß des weiblichen Reims [2]) (er erscheint unserem Prosodiker noch als Ausnahme, als hypercatalektisch) weist schließlich wieder auf Engert, wie die Fassung des decorum „secundum varios affectus, gestus et cantus naturam“ auf Paulus Rebhuhn.

Das die deutsche Verskunst von Grund aus reformirende Betonungsgesetz, in der allgemeineren Kenntniß der Litteraturgeschichte noch heute mit Opitz' Namen verknüpft, hat zuerst der protestantische Prediger Johannes Clajus in seiner Grammatik vom Jahre 1578 [3]) ausgesprochen. Opitz hat ihn zuverlässig gekannt, noch von Morhof [4]) und im Gottschedschen Kreise [5]) wird seiner rühmend gedacht. In seiner Zeit hat er jedoch kaum Spuren hinterlassen. Die Einflüsse, die Höpfner ihn üben läßt, sind fraglich, auf jeden Fall sehr dürftig. Auch er ist Thüringer wie Engert [6]). Wie bestimmt er den Unterschied seines metrischen Grundgesetzes von der herrschenden Praxis und Theorie empfand, beweist die Umständlichkeit mit der er es ausspricht: Versus non quantitate, sed numero syllabarum mensurantur, sic tamen ut ἄρσις et θέσις observetur, juxta quam pedes censentur aut jambi aut trochaei. Syllabae enim quae communi pronuntiatione non elevantur, sed raptim, tanquam schwa apud Ebraeos pronunciantur, in compositione versus nequaquam elevandae sunt;

---

[1]) Poet.[5]. II. cap. 25. p. 158.

[2]) Trotzdem er nur hintereinander reimende Beispiele giebt, kennt er auch bereits die Reimverschränkung.

[3]) Nach der Vorrede schon 20 Jahre früher entworfen.

[4]) Unterricht[2]. S. 415. 5 Polyhistor, Tom. I. Lib. IV. Cap. 4.

[5]) Beitr. zur krit. Hist. der deutschen Sprache III. 27 ff. Reichard a. a. O. 48 ff

[6]) Er schrieb wie dieser auch deutsche Verse. Ein Gedicht in 4füßigen jambischen Reimpaaren Alcumistica gegen das Alchymistenunwesen führt Goedeke an (Grundriß p. 284).

et contra syllabae accentum sustinentes nequaquam deprimendae, sed elevandae sunt, ut

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
Im Geſetze ſteht geſchrieben
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
Du ſolt Gott den HErren lieben.

Inwiefern, als eine faſt unüberſteigliche Schwierigkeit, das Quantitätsgeſetz auch hier noch hineinſpielt, kann nach unſern obigen Bemerkungen nicht mehr unklar ſein. Das Geſetz iſt hier in einer Strenge hingeſtellt, an die ſelbſt ein Platen nicht gedacht hat. Zugleich iſt ſcharf auf den Abusus hingewieſen. Iſt es nun nicht denkbar, daß gerade die Schwierigkeit rhythmiſcher und quantitirender Grundſätze dieſen zur vollen Einſicht des Richtigen gelangten Mann veranlaßte, grade das Richtige, als ratio carminum vetus als einen überwundenen Standpunkt aufzugeben und mit einem Sprunge zu den Ungeheuerlichkeiten der Quantitätsprediger überzugehen? Niemand hat ſie ſo deutlich ausgeſprochen, als er in den 19 Regeln ſeiner ratio carminum nova. Einige haben wir oben ſchon berührt. Hier wollen wir nur noch nachtragen, daß er auch unter den Diphthongen ſich die erſehnten Kürzen zu retten ſucht durch Regula II: Finalis (diphtongus sc.) ante uocalem Graecorum more corripi vel produci potest. Die Wahrung der richtigen Betonung fordert Reg. XIX nur, quantum fieri potest (p. 277). Die Beiſpiele bringen das ſehr beliebte Aenigma

– ⏑ ⏑ – – – – – – ⏑ ⏑ – ⏑
(Ein Vogel hoch ſchwebet, der nicht als andere lebet)

und als „Sapphicum cum Adonio“ (p. 279) das

– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
„Lobe mit Cymbeln, der in allen Himmeln“.

Sie ſind aus den 10 Auflagen dieſer Grammatik noch oft genug abgeſchrieben worden. Seine Proſodie iſt außerdem die erſte, welche die in den ſpäteren Poetiken nie fehlende, faſt mit denſelben Worten ausgedrückte Anſicht bringt, daß die Deutſchen den Reim aus der heiligen Poeſie der Hebräer entlehnt haben[1]). Sei der Zeit, wo Reuchlin und Luther eine eifrigere Beſchäftigung mit dem Urtext angeregt

[1]) Germani ut Ebraei carmina scribunt obseruantes in fine rythmum (p. 261) und ad imitationem Ebraeorum (p. 15).

hatten, war diese Ansicht die allgemeine und der orientalische Ursprung ist bis in unser Jahrhundert festgehalten worden.

Konnte dieser erste theoretische Unterricht, den die deutsche Dichtung von der Renaissance empfing — auch hier zunächst nur in Prosodie und Metrik — höchstens verwirrend wirken, so waren ihre ersten practischen Beispiele, wie schon bemerkt, in dieser Hinsicht gradezu gefährlich. Denn sie geschahen naturgemäß durch das Medium der von ihr bereits ausgebildeten Nationallitteraturen, den romanischen, und nicht blos die Muster der Antike, sondern auch ihr fremdes modernes Gewand drohte uns auf diese Weise aufgedrungen zu werden. Auf dem nationalen Gebiete wußte der deutsche Geist sich nicht die Selbständigkeit zu bewahren wie auf dem gelehrten. Die poetae der deutschen Renaissance verstanden es sehr bald sich von ihren fremden Lehrern zu emancipiren, ja sich bei ihnen in Autorität zu setzen; ihre Dichter verblieben ihnen gegenüber in demüthiger Bewunderung. Es war das Frankreich des Ronsard, das sich uns in litterarischer Hinsicht repräsentirte zu der Zeit, als es seine Jahrhunderte währende Herrschaft in Politik, Kunst und Gesellschaft über uns antrat. Es bezeichnet den höchsten Triumph den die Renaissance in einer Nationallitteratur errang. Kein Wunder daß es für uns bald wichtiger wurde, als das alte Renaissanceland Italien. Die Medicis residiren jetzt in Paris, auch Frankreich hat seine blutdürstigen Mäcene, denen seine „Apollons" ihre Gedichte dediciren. Den Zug der Höfe nach Frankreich erklärt der Gang der Politik. Ihm folgen Gelehrte und Schriftsteller, Studenten und junge Cavaliere. Das Ziel der Bildungsreise ist nicht mehr Rom allein, sondern schon Paris.

Selbst der gemeine Mann hat Theil an den allmächtigen Einwirkungen der westlichen Nachbarn, nicht blos an ihrem Gewerbe, ihrer Mode, ihrem Witz, auch an ihren poetischen Formen. Dieselben werden auf einem Gebiete nachgebildet, das ihnen alsbald die weiteste Verbreitung sichern mußte, auf dem der kirchlichen Dichtung. Der um sich greifende Calvinismus brachte uns die gespreizten und gekünstelten Uebersetzungen der Psalmen, welche der arme Marot an dem traurigen Ende seines lustigen Lebens, zuerst selbständig, dann gemeinsam mit Theodor Beza verfaßte. Diese Uebersetzungen sind für die Poetik des 17. Jahrhunderts insofern wichtig geworden,

als sie immer und immer wieder an sie anzuknüpfen liebt, um ihr eigenes formales Verdienst in das rechte Licht zu setzen. Von den zwei entgegengesetzten Enden des Reiches gingen sie aus. In Königsberg „zwang" sie der Professor der Jurisprudenz Ambrosius Lobwasser, ebenfalls in Frankreich und Italien gebildet, mit Hülfe eines französischen Edelmannes Jacques Gaurier ins Deutsche[1]). Er behielt mit Anschluß an die Melodien die Versmaße der Originale bei; jedoch mehr, als die pompösen Alexandriner und vers communs, mögen die an Luther erinnernden kurzen Verse, die von der späteren Poetik[2]) einzig als dem Charakter der „Ode" (= Lied) gemäß bezeichnet wurden[3]), zu der Beliebtheit dieser Uebersetzung beigetragen haben[4]). Beim Bau seiner deutschen Verse leitet ihn bewußt nur die französische Verstheorie, welche blos die Hauptmomente des Verses, Cäsur und Reim, ins Auge faßt, ohne daß er jedoch auch diese immer streng beachtete[5]). Dafür zeigt sich dem Uebersetzer unbewußt das offenbare Streben, die unserer Sprache eigenthümlichen regelmäßigen Hebungen auch in den unbestimmten Theilen des Verses anzuwenden. Erst 1573 erfolgte die Herausgabe des neun Jahr im Pult bewahrten Werkes, angeblich nur herausgefordert durch den inzwischen zu Heidelberg erstandenen Rivalen. Es war dies der hochberühmte lateinische Dichter Paul Schede, dessen poetischen Beinamen Melissus[6]) wir wahrscheinlich auch nur der diktatorischen Vorschrift des Celtes „poetas esse trinomines"[7]) verdanken. Schede verfaßte seine Uebersetzung ziemlich eilfertig im Auftrage des Kurfürsten Friedrichs III. von

---

[1]) S. Widmung an den Herzog Albrecht von Preußen vom Jahre 1565 und Opitz in der Vorrede zu seinen Psalmen. Danzig 1637.

[2]) Auch die erst später (schon bei Opitz; hauptsächlich aber durch Weise) wieder in Aufnahme kommende Abwechselung des trochäischen und jambischen Rhythmus findet sich schon bei ihm. (S. Psalm 33.)

[3]) Dies geschah auch von der französischen Poetik dieser Zeit. S. Pellissier l'art poétique de Vauquelin S. XIII.

[4]) Noch Goethe erwähnt „Ambrosius Lobwassers vierstimmige Psalmen" in den Wanderjahren. (Hempel XVIII. p. 319.)

[5]) Schon Melissus warf ihm vor, daß er die Cäsuren vernachlässige.

[6]) Nach dem seiner Mutter?

[7]) Vgl. Erhard a. a. O. II. 288. Wahrscheinlich mit Bezug auf Hieronymus ep. 108. 9. (Migne, Paris 1866) nach den drei Namen der heiligen Stadt Hierosolyma.

der Pfalz, dem er sie bequem genug mit Marots Widmungsgedicht an Franz I. [1]) dedicirte. Denn er war zu sehr Ronsardianer[2]), als daß er sich aus freiem Antriebe an das Werk gemacht hätte[3]). Schon der Titel[4]) verheißt die „Frantzösische sylbenart", der deutsche Rhythmus wird denn auch absolut ignorirt. Volksthümlich sind Schedes Psalmen nicht geworden, vielleicht weil sie an dichterischem Schwunge und künstlicher Anpassung an die Originale (die Caesur ist streng beobachtet, der 37. Psalm in Terzinen) Lobwasser übertreffen. Schon bei ihrem Erscheinen wurden sie als Waare für die Gelehrten bezeichnet[5]) und Leute, die gern an den Neuerungen das Lächerliche hervorsuchten, wie Fischart, der außerdem in persönlichen Händeln mit dem Verfasser stand, rechneten „die vnpoetisch Post meliseisch Ketzerey" zu den Narrheiten der Zeit.

Schede ist jedoch zugleich der erste bedeutende Vertreter der Renaissancedichtung in deutscher Sprache. Sie ist ihm zwar noch Spielerei, ein Nebenwerk neben der lateinischen, in der er es zu europäischem Rufe brachte. Aber sie erscheint in diesen Anfängen wahrer, lebendiger als in der dürren Periode ihrer ausschließlichen Herrschaft. Die spätere Poetik mäkelte an der Form seiner munteren Lieder und da ihre Kritik fast nur formal ist, auch an dem ganzen Manne. Die Umstellung von Pronomen und Adjektiv[6]) oder das fehlende e in seinem „Roth Röslein wollt ich brechen" [7]), gehören zu den unleidlich oft angezogenen Beispielen, wie man es nicht machen solle, und dem Fürsten Ludwig von Anhalt „verursacht seine Reimart das

---

[1]) Von 1539, nicht 1543, wie bei Höpfner a. a. O. p. 26.

[2]) Eine Ode von ihm auf Ronsards Tod in dessen Werken (Paris 1867) VIII. 268 f.

[3]) Brucker (Ehrentempel der deutschen Gelehrsamkeit Augsburg 1747 fol. 149) entschuldigt ihn wegen der commandirten Psalmenübersetzung.

[4]) Bei Goedeke Grundriß 406.

[5]) Hauptsächlich mit Bezug auf die ungewohnten Typen und die absonderliche Orthographie, Velleitäten, die Trissino zuerst in Mode brachte.

[6]) „Finger mein", „Venus zart" u. a. Es scheint, daß diese alten Freiheiten damals noch garnicht als solche empfunden wurden und man sich nach der Opitzschen Reform erst künstlich dagegen verhärtete. Die Entdecker des Volksliedes im vorigen Jahrhunderts haben dem poetischen Colorit diese unschätzbaren Farben zurückgewonnen.

[7]) In Zinkgrefs Opitzausg. p. 165, bei Braune p. 7.

Lachen“ [1]). Aber für jenen kleinen Dichterkreis zu Heidelberg, der in froher Jugendkraft noch an eine Zukunft deutscher Poesie glauben konnte, der, obwohl von der Nothwendigkeit eines festen Formprincips überzeugt, noch nicht in greisenhaftem Philisterthum das Nebenwerk zum Wesen der Sache selbst machte, für diesen war er noch erstes Vorbild. Er wirkt somit direkt als Anreger des Besten was er uns gegeben, auf den die ganze Epoche bestimmenden Opitz.

Es ist naturgemäß hauptsächlich Süddeutschland, welches die erste Vermittelung des neuen Litteraturprincips übernahm. Schon Valentin Andreae rühmt die damaligen Verdienste der Schweizer. Hier finden wir zuerst den Ausdruck jenes oben charakterisirten Gefühls der Verpflichtung gegen die Muttersprache, in der bisher nur „Märldichterei vnter dem schein rechter, wahrer Poeterey fürgangen.“ Verschärft wird dasselbe bei uns durch den demüthigenden Vergleich mit der inzwischen aller Orten durchgebrochenen Blüthe der ausländischen Litteratur. Bereits durfte man in diesem Sinne sagen, „vnser Sprach geb es nit“, während sie doch „so reich vnd mit allen nothwendigen Synonimis [2]) dermassen so vollkommen, alß einig andere“ [3]). Der uns schon als Poetiker bekannte Baseler Poet Jakob Grasser sammelt auf seinen Reisen im Auslande eine „italienische, französische und englische Schatzkammer“ und führt als Vertreter der deutschen Poesie neben seinem „Lehrer“ Paulus Melissus mit guten Gründen den Holländer Heinsius auf.

„Von Art der deutschen Poeterey“ handelt bereits das Cap. XIX. der nach dem Muster Petrarcas in den trionfi mit „Capitel“ überschriebenen Gedichte des Pfälzers Theobald Hoeck [4]). Gleich im Ein-

---

[1]) S. der Fruchtbringenden Gesellschaft ältester Erzschrein herausg. von G. Krause (Leipz. 1855) p. 353.

[2]) Die Reichhaltigkeit einer Sprache und eines Dichters an Synonymen gilt der Poetik als ein Hauptkriterium ihres poetischen Werthes. Büchler widmet einen Abschnitt seines Thesaurus den Synonymen solius Virgilii.

[3]) Daniel Federmann zu Basel, der Uebersetzer des Guicciardini in der Vorrede zur Uebersetzung der trionfi des Petrarca (1578) bei Höpfner a. a. O. p. 29.

[4]) Schönes Blumenfeld. 1601 (Titel bei Goedeke 440. Das Münchener Exemplar aus der Palatina hat den Zusatz des Druckorts und zeigt viele Correcturen.) Bl. 19. 2 ff.

gange spricht hier jener Drang auch die Laien theilnehmen zu lassen an den bisher so exclusiven poetischen Genüssen der Gelehrten. „Warumb sollen wir den vnser Teutsche sprachen — In gwisse Form vnd Gsatz nit auch mögen machen, — Und deutsches Carmen schreiben — Die Kunst zu treiben — Bey Mann vnd Weiben?“ Die Nothwendigkeit classischer Bildung wird auch für solchen Poeten stark betont: „Nimbt sich auch billich ein Poeten nennet, — Wer d'Griechisch vnd Lateinisch Sprach nit kennet — Noch d'Singkunst recht thut richen. — Viel Wort von Griechen, Ins Deutsch her kriechen.“ Genau wie Opitz den nicht einen Poeten nennt, der „nicht auf die Alten zielt — nicht ihre Schriften kennt, der Griechen und Lateiner“, „nicht scharf und geistig ist“ [1]), wie Ronsard, dessen Muse „en français parlait grec et latin“. Auch dieser Dichter unterhält sich schon ernsthaft theoretisch „mit seinem Leser“ (Cap. V.), er richtet Verse an seine Satiren (Cap. III. Bl. 4) „Glück zu auff d'Raiß, zeucht hin in d'Welt“, wie Ronsard an sein Buch „va livre, va desboucle la carrière“ nach Horazischem Vorbild (Ep. I. 20). Auch er steht vornehm dem Volke und seiner Lektüre gegenüber, die er in Cap. V. einer verächtlichen Kritik unterwirft, und klagt über die Vernachlässigung und Verfälschung seiner Sprache, deren alte Herrlichkeit er umständlich erörtert [2]). Aber diese Leute bedachten nicht, wie gefährlich grade sie selbst für diese Sprache waren mit ihrem in Frankreich und Italien erworbenen classischen Geschmack. Da finden sich welsche Ausdrücke, Verschleifungen nach italienischer Art, italienische Melodien, französischer Satzbau, Anglicismen (bei Weckherlin [3]), kurz ein fremdes Wesen, welches bei den ersten oft unglaublich unbehülflichen und rohen Versuchen mitunter bezweifeln läßt, ob die Verfasser in ihrer Muttersprache schreiben. So ist es denn auch mit der dichterischen Form. Daß Hoeck vom „scandiren, die Silben recht führen, den Daktylum und auch Spondeum rieren“ spricht, ist der reine Hohn. Da trug die classische Poetenzucht, die man hie und da wohl auch aus eigener Initiative für den deutschen Vers empfahl [4]), im Inneren

[1]) An Zinkgref. A. v. 1690. II. 27 ff.

[2]) In den 7 letzten Capiteln.

[3]) Vgl. Höpfner, G. R. Weckherlins Oden und Gesänge. Berlin 1865. 26.

[4]) Der Rektor Andreas Calagius zu Breslau in der Vorrede zu seiner Bearbeitung von Frischlins Susanna (Görlitz 1604) mahnt, daß die deutschen Verse

Deutschlands bei Lohwasser, Ernst Schwabe, dem wackeren hansestädtischen Syndikus Johannes Doman[1]) schon damals bessere Früchte.

Wurde doch in Süddeutschland bald ganz italienisch gesprochen und gedichtet, wie am hessischen Hofe und in Wien, oder französisch wie in Stuttgart oder englisch wie in der durch die unheilvolle britische Fürstin dazu angeregten Pfalz. Auch uns fehlten jene schulmeisternden Renaissancefürsten nicht, die dies Unwesen noch systematisirten. Friedrich von Würtemberg gründete in dem ihm damals gehörenden Mömpelgard — bemerkenswerth als Ausgangspunkt für die deutschen Uebersetzungen der ersten welterobernden französischen Romane — ein Collegium, auf dem sich deutsche Jünglinge ans französisch Sprechen gewöhnen sollten. Der Gründer des Collegium Mauritianum zu Marburg (später nach Cassel verlegt) Moritz von Hessen verfaßte ein französisches Diktionnaire. In Wien giebt es italienische Akademien, wie die Crescenti unter Ferdinand II., deren Häupter der Kaiser und die Erzherzöge waren, wo Generäle (Montecuculi) die italienischen Dichter vorlasen und erklärten[2]).

Für die deutsche Dichtung war so nicht viel zu hoffen. Es hätte einer weit größeren Energie bedurft, als der Volksgeist damals nach dieser Richtung aufwenden konnte, um die auf ihr lastende Kälte zu vertreiben. Es ist bezeichnend, daß die nicht zu dicht gesäten Poeten dieser Zeit soviel von „dem Eise" sprechen, das sie zu „durchbrechen" haben[3]).

Als derjenige, dem dies zuerst gelungen, wird allgemein der Schwabe Georg Rodolf Weckherlin bezeichnet. Am Hofe des französirenden Friedrich von Würtemberg und in Paris selbst sog er früh Bewunderung für Ronsard und seine Schule ein. Als ihn später sein Amt zu längerem Aufenhalt nach England führte, fand er auch

---

ebensoviel Sorgfalt erfordern als die lateinischen „voraus wenn man sie nicht hinschleudert („de versibus non fundendis" Sabinus), sondern siehet, daß sie klappen und die Syllaben wohl einfallen . . ihre just Quantität und Dimension haben" ꝛc.

[1]) Morhof, Unterricht[2]. 346.

[2]) Quadrio a. a. O. I. 112.

[3]) Zinkgref in der Widmung vor seiner Opitz-Ausgabe 1624, Esaias Römpler im ersten Gebüsch seiner Reimgedichte (Straßb. 1647).

hier eine von Sir Philip Sidney nicht lange vorher zu ihrem höchsten Glanze gebrachte höfische Renaissancepoesie. Auf ihn wirkte schon jene hochtrabende, von übersteigenden Bildern und geistreichen Wendungen, Antithesen und Wortspielen erfüllte „Götterspracheˮ, der Euphuismus, dessen Schöpfer für England John Lylly ist und dem auch Deutschland nicht entgehen sollte. Er übt sich wie früher in Uebertragungen aus Ronsard, so jetzt aus Daniel, Wotton, Josua Sylvester und Harrington, wozu die englischen Comödianten am hessischen Hofe etwa um dieselbe Zeit einen dort sehr beschäftigungslosen Arzt, Johannes Rhenanus, anregten, der „versuchen wollte, ob Vnsere deutsche sprache auch so viel in Poesie vertragen könte, als andere sprachenˮ [1]). Die Stellung der englischen und französischen Poeten bestimmte den schon zu Amt und Würden gelangten Mann mit einem Band deutscher Gedichte hervorzutreten, dem ersten bedeutenderen Ergebniß der Renaissancepoesie für Deutschland. Er könnte somit als Einführer derselben erscheinen, während seine Zeit dies von ihr überschwenglich gepriesene Verdienst nicht ihm sondern Opitz zuspricht. Die Ursache ist nicht blos ihre übermäßige Bewunderung für die durch Opitz festgesetzte „Grundrichtigkeitˮ der Verskunst.

Die neuere Zeit urtheilt mit Recht kälter über dies formale Verdienst. Aber sie geht darin zu weit. Opitz ist in ihren Augen ein kritischer Splitterrichter geworden, wie Malherbe, dem Weckherlin als eine Art Ronsard gegenüber steht. Bei genauerer Präcisirung gewinnt der Vergleich ein anderes Ansehen. Weckherlin sowohl als der zu gleicher Zeit im Aristarch [2]) sich als deutscher Dichter ankündigende Opitz gehen von dem an der freien französischen Rhythmik gebildeten Lobwasser aus, der nur an den Cäsurstellen genaue Befolgung der Accentregel für nöthig findet. Diese Theorie, wie sie Ronsard im Eingang seines Abrégé de l'Art Poëtique „en nostre Poësie Françoiseˮ anerkennt, behielt zum Unterschied von Opitz einzig für Weckherlin Geltung. Ueber sie ist die französische Poetik nicht hinausgegangen. Malherbe's [3]) feines Gehör entsetzte sich über Ronsard's antike Satzungeheuer, über

[1]) Höpfner, Reformbestrebungen 41.

[2]) Nach Hoffmann (Spenden II. p. 67. Anm.) bereits 1617.

[3]) Hiöbedinkel, der Versbau bei Ph. Desportes und F. Malherbe in d. Fr. Stud. I. 41—126. Lotheisen, Gesch. d. franz. Lit. im 17. Jh. I. 79—85.

seine vers immesurés, wie er sie wohl in der Laune schrieb. Aber in diesem Punkte steht er nicht im Gegensatz zu Ronsard, er hat hier nur outrirt, wo Ronsard höchstens anerkannte[1]). Auch das Verbot des Hiatus und die Festsetzungen der Cäsuren datirt nicht erst von ihm, er hatte nicht nöthig, wie bei uns noch die Hübner und Schwabe thun mußten, viel Worte über Unterscheidung der männlichen und weiblichen Reime zu verlieren, er forderte nur auch da Genauigkeit, während Ronsard in seinen Bemerkungen „De la Ryme“ sich darüber hinwegsetzt und auch in der Praxis nicht sehr soigneux de la ryme ist, laquelle vient assez aisément d'elle-mesme. Nur das Verbot des enjambement, welches Victor Hugo| und Alfred de Musset wieder zu Ehren brachten, ist Malherbes eigenstes Verdienst. Sein eigentlicher, ihm selbst unbewußter Gegensatz zu Ronsard beruht in der durch ihn markirten Wendung der Sprache und Litteratur zur Centralisation.

Bei uns vollzog sich alles weit geräuschloser und langsamer. Die partikularistischen Proklamationen der Dialekte wiederholen sich noch im 18. Jahrhundert, unserm poetischen Satzbau wurde erst durch Weise jene steife Regelmäßigkeit zugemuthet. In Bezug auf die Rhythmik erfolgte durch Opitz freilich eine Art Bruch mit der Vergangenheit. Jedoch nur mit der nächsten; im Grunde war es ein Zurückkehren zu natürlichen Principien. Grade hier nun opponirte Weckherlin und tritt dadurch allerdings in einen Gegensatz zu Opitz (den er sonst achtete)[2]), wie Ronsard zu Malherbe. Noch 1647 in der Vorrede zu der zweiten Ausgabe seiner Gedichte versagt er der inzwischen allgemein angenommenen Theorie offen seine Anerkennung, trotzdem er zugeben muß, daß sie im Englischen und Niederländischen „bequem“ sei, Sprachen deren Zusammengehörigkeit mit der seinen er „erwegend einer jeden Sprach eigenschafft“ wohl absichtlich übersieht. Seine Befürchtung dadurch die klappernde Alexandrinercäsur verwischt zu sehen, „den so lieblich fallenden und gantz künstlichen Abbruch in

[1]) Er ronsadisirte lange und noch in der 1605 erschienenen A. P. des Vauquelin wird er als „nostre Malherbe“ bezeichnet (II. v. 771). Vgl. Pellissier a. a. O. XCVII.

[2]) Er richtete ein Gedicht „an Herrn Martin Opitz, Fürtrefflichen Teutschen Poeten“. Die spätere Fortlassung des Epithetons ist nach Goedeke in seiner Ausg. W.'s zufällig.

der Mitte der langen Verse", hat nichts freizügiges, am allerwenigsten ist sie in Ronsards Sinne. Im Produciren beachtet Weckherlin sehr wohl den regelmäßigen Rhythmus. Formale Bestrebungen sind ihm nicht fremd, er ändert die Schreibart bei Consonantenhäufung („gemachet", „gesaget" ꝛc. statt „gemacht, gesagt" oder wohl gar „gmacht", „gsagt"), apokopirt das e am Ende der Wörter nach französischem und englischem Muster, das in der Hofsprache vielleicht schon Geltung hatte. Freilich, er ist nicht der Mann, um sich mit fruchtbringender Aengstlichkeit in die Geheimnisse der Orthographie, des reinen Reims, des sprachlichen Purismus zu versenken. Doch grade das gilt auch von Opitz. Volksmäßig ist er so wenig wie jener und die ganze Renaissance, trotzdem er seit Eschenburg und Herder in diesem Lichte erscheint. Das Volkslied klingt bei Melissus und Hoeck deutlicher nach als bei ihm. Er ist von Anfang an bewußter Hofdichter, er verzichtet auf jede Wirkung im Volke[2]): „Ich schreibe weder für noch von allen; — Und meine Verse kunstreich und wehrt — Sollen nur Denen, die gelehrt — Und (wie sie thun) weisen Fürsten gefallen[3]). Man hat versucht auch in dieser Hinsicht Weckherlin den Rang vor Opitz zuzuweisen. Sein Hinausgehen „aus der bewußtlosen Monotonie der viermal gehobenen Reimpaare zu den künstlichen und in ihrer Composition so mannigfachen Strophen der romanischen Kunst" dürfe mit mehr Recht „einem Sprunge verglichen werden, als der von Opitz herbeigeführte Umschwung"[4]). Ansätze dazu kommen jedoch schon früher vor, bedeutsamer erscheint die Uebung in antiken Versmaßen, namentlich in der Pindarischen Ode[5]). Es ist die Frage, ob

---

[1]) Jedoch noch keine Vermeidung des Hiatus. Er beklagt sich später, daß man ihn schon tadle, weil er „meine Ehr" statt „mein' Ehr" sage.

[2]) Auch seine ziemlich derben Trinklieder zeigen mehr jene Neidhartsche Belustigung des Vornehmen an der Roheit der Masse. S. z. B. den Schluß von „Paranesisch, bacchisch und satyrisches Gemüs". Seine wenigen schwäbischen Dialektgedichte, darunter das ganz dekorative der Bauern beim fürstlichen Aufzuge (in der kurzen Beschreibung von 1618) wird man kaum dagegen anführen.

[3]) Oden und Gesänge 1618/19 II. 98.

[4]) Höpfner, W.'s Oden und Gesänge 13.

[5]) Auch für Frankreich bedeutet die Aufnahme der Pindarischen Ode ein bedeutsames Moment. Ronsard pflegte sie seit 1550 und trat damit in den eigentlichen Gegensatz gegen Marot. (Vgl. Egger, l'Hellénisme en France I. 352 ff. Pellissier a. a. O. L ff.)

diese Muster ohne Opitz' Thätigkeit wirksam gewesen wären. Wie wenig sympathisch dieselbe sein mag, sie bleibt für unsere Dichtung immerhin die erste nachhaltige Vermittlerin der antiken Kunstbildung. Zur Durchführung einer solchen Aufgabe fehlte Weckherlin das Haupterforderniß, das Aufgehen im Dichterberufe. Die Poesie war ihm doch nur „eine natürliche Ergötzung und Kurtzweil", nicht die göttliche Kunst, die sie für Opitz denn doch war. Grade Weckherlin trifft hierin mit dem der Renaissance bereits entfremdeten Sprachmeister Malherbe zusammen, dem der gute Dichter mit dem guten Kegelspieler in einer Reihe stand[1]), wie Opitz mit Ronsard. Seine lange Entfernung vom Vaterlande benahm ihm wohl bald die Lust, das nicht sehr dankbar scheinende Amt eines Chorführers der deutschen Poesie zu verwalten. Als er um die Mitte des Jahrhunderts wieder hervortrat, mußte er es sich gefallen lassen, daß Leute, die da meinten „die Musen reichten ihnen allein ihre Liebe und Küsse und Apoll habe sie zu Oberhäuptern über die deutsche Poesie gemacht", ihre Kritik an ihm übten. Er übersah, wie viel er dazu beigetragen, daß sie es konnten. Die Pflege der Renaissancedichtung erscheint untrennbar von ihrer Poetik und Kritik, deren Einführung durch Opitz specielle Erörterung fordert.

---

[1]) Oeuvres v. 1825. I. XXVII f.

II.

Die Einführung der Renaissance-Poetik durch Opitz.

Unsere nationale Renaissancedichtung, eine allerdings wenig erfreuliche Litteratur, wird in Deutschland gewöhnlich als Gelehrtendichtung bezeichnet, Opitz als ihr eigentlicher Begründer meist ebenso verdammt, wie er früher als solcher in den Himmel gehoben wurde. Unglückliche Umstände aller Art haben es bewirkt, daß diese Dichtung den widerwärtigen Charakter annahm, der ihr über ein Jahrhundert lang anhaften sollte. Jedoch ist die Schuld daran weder Opitz als Poeten noch seinen theoretischen Bestrebungen beizumessen. Gelehrt in dem obigen Sinne, d. h. durch das Studium der antiken Litteratur belehrt und in ihrer Nachahmung befangen, ward seit der Renaissance die nationale Dichtung aller Länder und sie ist es geblieben. Volksdichtung in der Weise des Mittelalters und theilweise der Uebergangszeit konnte sie nicht bleiben, sobald sie das Publikum des Mittelalters nicht mehr vor sich hatte. Daß sie bei der nothwendigen Wandlung nichts verloren hat, ist jedem, der nicht eigensinnig an der äußerlichen Verehrung rein nationaler Stoffe und Formen festhält, ohne weiteres klar, wenn er sich nur den gewaltigen Fortschritt des dichterischen Bewußtseins vergegenwärtigt, den die Klarheit der Antike zugleich mit ihren neuen Anschauungen und Gestaltungen im modernen Geiste hervorbrachte. Es kam eben sehr auf das Interesse an, mit dem die einzelnen Völker sich der neuen Dichtung zuwandten, auf die Kraft der Talente, die sie ausüben und fortbilden sollten. Daß das eine sowohl als die anderen bei uns so lange ausblieben, hat unserer Litteratur fast anderthalb Jahrhunderte die bekannte nicht näher zu

bezeichnende Physiognomie aufgedrückt. Opitz war immerhin ein Talent, wenn auch ein begrenztes; während dieser ganzen Epoche gilt er dem Auslande als der einzige deutsche Dichter. Er war ferner erfüllt von dem redlichsten ja begeisterten Streben, jenes Interesse für die neue deutsche Poeterey in den weitesten Kreisen zu erwecken. Seinen Bemühungen ist es allein zu danken, daß wenigstens die Tradition einer vaterländischen Poesie lebendig blieb, daß der Faden ihrer Entwicklung nicht gänzlich abriß. Seine Wirksamkeit ist von diesem Gesichtspunkte aus im Gegensatz zu den gewöhnlichen Anschauungen durchaus als eine anregende, nicht als eine hemmende zu bezeichnen.

Opitz' erstes Auftreten auf unserem Gebiete bezeichnet eine polemische Schrift, die er als zwanzigjähriger unbekannter Student seinen poetischen Landsleuten, nicht blos den alteingesessenen Lateinern und Griechen, auch schon den neuerstandenen Franzosen und Italienern entgegenwarf. Es ist der Aristarchus[1]), ein lateinischer Sermon über die Verachtung der deutschen Sprache. Man muß anerkennen, daß derselbe das Thema von einer neuen, sehr wirksamen Seite erfaßt und ohne Zugeständnisse energisch durchführt. Die Deutschen allein besäßen noch die Sprache ihrer gewaltigen Ahnen. Der Griechen und Römer suavissimus et delicatissimus sermo sei durch die Barbarei anderer Völker so verderbt, ut se hodie in se vix agnoscat, dagegen der Germanen uralte[2]) Sprache sei „unzertheilt unverderbt" „rein und unvermischt" auf uns gekommen. Trotzdem reisen wir für theures Geld in fremde Länder und geben uns die erdenklichste Mühe „ne similes patriae ac nobis videamur". Entlehnen wir a Gallis ac Italis humanitatem et elegantiam, lernen wir von dem Eifer und der Sorgfalt, die sie auf Vervollkommnung und Ausschmückung ihrer Sprache verwenden, aber verunstalten wir unsere nicht mit ihren Worten. Rom sei Griechenland gegenüber in gleicher Lage gewesen, aber römische Magistrate hätten sich gehütet, Griechen andere als

[1]) sive de contemptu linguae Teutonicae A. Mart. Opicio. Bethaniae o. J. (1618). S. Hoffmann v. Fall. „M. Opitz v. Boberfeld, Vorläufer und Probe der Bücherkunde der deutschen Dichtung bis zum Jahre 1700." Leipzig 1858. p. 5.

[2]) Sesquimille annos nach Goldast. S. die Opitz-Ausgabe der Schweizer S. 87.

lateinische Bescheide zu ertheilen, selbst in Griechenland und Kleinasien[1]). Tiberius entschuldigt im Senat den Gebrauch eines Fremdwortes und unbarmherzig geißelt Juvenal die griechisch parlirenden Frauen[2]). Zu uns aber schleichen sich, ohne daß jemand Einhalt thut, monstra vocabulorum et carcinomata, von Lateinern, Franzosen, ja von Italienern und Spaniern entlehnt. Schließlich werden die Frauen noch griechisch lernen müssen, um „das τὸ πρέπον observiren" zu lernen. Für schwache Griechen männlichen Geschlechts giebt er das Wort lateinisch, nicht blos aus Ironie, denn die Kenntniß des Griechischen war noch immer wenig verbreitet. — Und doch fehle unserer Sprache weder der Spanier Majestät, noch der Italiener zarte Anmuth, noch der Gallier lieblicher Fluß. Beweis ist — die Uebersetzung des Amadis. Viel mehr in dieser Art hätte er auch bei ausgebreiteter Litteraturkenntniß nicht beibringen können. Mit großem Stolz wird daher auf ältere Denkmäler deutscher Rede hingewiesen. Im Jahre 1604 machte Goldast „vir in commodum ac gloriam Germaniae natus" die ersten größeren Veröffentlichungen[3]) aus der eben aufgefundenen (jetzt Pariser) Liederhandschrift[4]). Gegen des Cyriakus Spangenberg „Bericht" von 1598 ein großer Fortschritt. Ein Bruchstück des Marners wird als Beispiel angeführt. Dieser glückliche „spiritus poetandi" sollte ganz erloschen sein?! „Nos apertis oculis bona fide dormimus!" Das Interesse für die ältere Dichtung, zu rege bethätigt als daß man es für anempfunden halten könnte, ist Opitz geblieben. Des Bruches mit der Vergangenheit kann man ihn nicht bezichtigen, wie sein sonstiges Vorbild, die Plejade.

Als erste Regungen einer neuerwachenden Poesie kann er nichts anderes mittheilen, als Ernst Schwabes Gedichte und seine (wie er glaubt ersten) Versuche in deutschen Alexandrinern. Den Ruhm eines inventor dieser berufenen Versart[5]) mußte er sich allerdings, als er später bekannt wurde, von dem ersten Poetiker der fruchtbringenden

---

[1]) Valerius Maximus II. Cap. 2. § 2. (Ed. Halm p. 63.)

[2]) Sat. VI. 184—199.

[3]) Paraeneticorum veterum pars I. Insulae 1604.

[4]) S. Raumer a. a. O. 54 ff.

[5]) „uti prae se ferre videtur". S. Augusti Buchneri Epistolae. Frankf. und Leipz. 1720. III. p. 669 f. Hübner behauptet von selbst (αὐτοδίδακτος) darauf gekommen zu sein (in Heidelberger Festbeschreibungen. 1613).

Gesellschaft Tobias Hübner abstreiten lassen. Die metrischen Regeln, die er daran knüpft, sind noch durchaus nach französischem Muster. Neumodische Einwirkung ist vielleicht schon das Verbot des e-Hiatus[1]). Denn Opitz nennt die Regel ausdrücklich „neu und in Deutschland noch nicht gebräuchlich". Er konnte freilich nicht wissen, daß schon die mittelhochdeutschen Dichter sie kannten[2]). Das Gesetz blieb von nun an fast zwei Jahrhunderte lang in Kraft[3]), anfangs sehr rigoros, schließlich fast gar nicht mehr beachtet[4]). Die Poetik macht schon vor den Schweizern[5]) dagegen Opposition. Damals kam es Opitz darauf an, zu zeigen, daß die deutsche Sprache der fremden Verskunst in nichts, also auch nicht in diesem Punkte widerstrebe. Aus diesem Grunde geht er hier auch auf die frivola ein, die Versspielereien, welcher er später vermied. Zur Exemplificirung der Anagramme verunstaltet er den Namen eines seiner Breslauer Gönner in Daniell, wahrscheinlich propter Anagramma. Spätere Poetiken, die mitunter einen bedenklichen Hang zur Kinderstube zeigen, machen aus diesen Spielereien gewichtige Dinge. Für die Anagramme und Jahresreime erfand man sich ingeniös genug Würfel, welche das nicht grade fruchtbare Geschäft aus gegebenen Buchstaben durch Umstellung einen neuen Sinn heraus zu pressen, etwas vereinfachten. Es scheint vorbedeutend, daß der Aristarch grade am Schluß diese Anagramme bringt zugleich mit der Aufforderung an das deutsche Volk, — damals noch nicht das der Dichter und Denker, sondern der „fortitudo" und

---

[1]) „Quod et Schwabius docet et observat" (a. a. O. 84) vgl. Poeterey Cap. VII. (Braune S. 37). An welchem Orte, wird nicht gesagt. J. A. Fabricius (Historie der Gelehrsamkeit Lpz. 1752—54. III. 179) spricht mit Bezug auf Rist in der Musa Teutonica von einer „Teutschen Prosodie" Schwabes.

[2]) Haupt, zum Engelhard 236.

[3]) Scherer prüft a. a. O. die Praxis des vorigen Jahrhunderts kurz darauf hin, vornehmlich den jungen Goethe. Auch in der Iphigenie hat Scherer nur 3 Fälle gefunden. Schiller hat weder in seiner Jugend noch später Hiaten wie „zur Statue entgeistert" gescheut.

[4]) Es verlor sich bei uns unmerklich, während man ihm in Frankreich (A. de Musset, Namouna) bewußt Hohn sprach. Selbst strenge Techniker (Geibel, Heyse) vermeiden nicht durchweg Hiaten. Der Gesang (die Oper) scheint auch hier von Einfluß gewesen zu sein.

[5]) S. die Anmerkung zur Poeterey in der Opitz-Ausgabe der Schweizer. p. 48.

„fides“ — auch linguae praestantia den übrigen Nationen nicht zu weichen.

Opitz blieb bei den Forderungen dieser Schrift nicht stehen. Später fand er sie ungenügend und ließ sie nicht mehr drucken[1]). Grund dafür ist zum Theil seine Eitelkeit. Seit seiner Rückkehr aus den Niederlanden trat er mit großem, von der Folgezeit noch übertriebenem Pompe als Reformator der deutschen Verskunst auf und hätte gern glauben gemacht, daß er das von Anfang an gewesen. Auch seine achtungsvollen Anführungen Schwabes, des östlichen Geistesverwandten Weckherlins, der offenbar großen Einfluß auf ihn hatte[2]), mochten ihn verdrießen[3]), als er nun überall der Pfadfinder, der Dousa, der Ronsard Deutschlands gepriesen wurde. Er fühlte sich bald berufen, die im Aristarch bezeichneten Aufgaben selber zu lösen. Es war wohl der Ruf als Poetenstadt, der ihn nach dem damals so glänzenden Heidelberg zog, „nobilissimum illud Myrtiletum“, wie es sein erster Biograph Christoph Köhler nennt. Von den mit dieser Stadt verbundenen älteren Dichtern, Melissus, Peter Denais[4]), Isaac Habrecht[5]), hat sein Freund Zinkgref deutsche Gedichte mit-

---

[1]) „Aristarchum totum expunxi . . plures fere mendas habentem quam verba.“ Brief an Buchner v. 16. 2. 1625. S. L. Geigers Mittheilungen im Archiv f. d. Litt. V. 340. Die Ausgabe Zinkgrefs bringt sie ohne sein Wissen. Nach seinem Tode die Danziger (Hünefeldsche) Gesammtausgabe v. 1641. Das Exemplar der Zinkgrefschen auf der Münchener Staatsbibl. zeigt die deutschen Gedichte im Aristarch (auch die Schwabeschen) nach der neuen Technik corrigirt. Auch die Schweizer, die den Aristarch nach Zinkgref druckten, erlauben sich Aenderungen.

[2]) Das beweist Zinkgrefs Empfehlung im Anhange seiner Opitzausg. (161 bei Braune S. 3), obwohl er die Schwabeschen „Poesien“ selbst noch nicht gesehen. Ferner Wenzel Scherffer, Geist- u. Weltl. Ged. I. 279 (bei Hoffmann Spenden II. 67). „Es hat der sinnreiche Opitz ohne Zweifel aus Ernst Schwabens a. d. Heide im J. 1616 ausgegangenem poetischen Büchlein die erste Anleitung bekommen sich in die deutsche Poesie einzurichten“ ꝛc. Aehnliches berichtet Schneuber.

[3]) „Suabii librum tanti non fuit diu quaesivisse.“ Brief an Buchner v. 16. 2. 1625. (Arch. f. d. L. V. 340.) In der Poterey (Braune S. 37) erwähnt er Schwabe als Dichter gar nicht mehr.

[4]) Kammergerichtsassessor zu Speyer. Melchior Adam (in den vitae Germanorum Jurisconsultorum 1620) will mit ihm allein „si nullus alius esset“, den ausländischen Dichtern gegenübertreten.

[5]) Arzt † 1633 zu Straßburg.

getheilt. Der Mittelpunkt des litterarischen Verkehrs, der alte Geheimrath Georg Friedrich Lingelsheim, der „Seneka des Kurfürsten Friedrich VI.“ [1]), nahm den jungen Sprachvertheidiger als Erzieher in sein Haus. Der junge litterarische Nachwuchs — Zinkgref, Janus Gebhard, Balthasar Venator, der jung verstorbene Däne Albert Hamilton [2]) — verehrte in ihm bald sein Haupt. Sein Stubengenosse, der frühzeitig gelehrte Junker Caspar von Barth [3]) wurde gleich ihm später berühmt. Der „böhmische Brand“, der ganz Heidelberg auseinander jagte, hatte für ihn glückliche Folgen. „Quod fors ante benigna — Cedere tot votis noluit, atra dedit“ [4]). Seine Flucht aus Heidelberg und dem aller Orten gährenden Deutschland führte ihn nach Leyden, zu dem Begründer seiner Poetenlaufbahn Daniel Heinsius [5]). Er hatte dessen Lobgesang Christi schon in Heidelberg übersetzt und verdankte vielleicht dieser glücklichen Einführung die Theilnahme des hochberühmten Mannes, der ihn an dem Ruhme eines Vaters der deutschen Dichtung für das Hochdeutsche participiren ließ [6]). Hier versah sich der junge Schlesier mit dem Rüstzeug für seine litterarischen Thaten, mit der damals so wichtigen Protection gelehrter Männer, die die Litteratur beherrschten, mit der Autorität eines geprüften Lehrers der Dichtung, der in rebus et verbis, in Inhalt und Form neue Principien verkündete. Die Verstechnik des Holländers, deren bewußte Selbständigkeit mit dem Geiste der jungen Republik sicher im Zusammenhang steht [7]), sollte auch für das Hoch-

---

[1]) Colerus in d. laudatio.

[2]) Er machte mit ihm eine Reise nach Dänemark, auf der er die in der Poeterey (4. Braune S. 17) angeführten alten dänischen Heldenlieder kennen lernte.

[3]) Ueber Barth s. bes. Bayle u. Bruckers Ehrentempel p. 34 ff. Ueber das Verhältniß zu Gruter, der mit ihm später wegen des corpus inscriptionum in Verbindung trat, s. Palm, M. Opitz und Janus Gruter (Breslau 1862).

[4]) Silvarum lib. II. A. v. 1690. II. 333.

[5]) Vgl. die jedoch nicht sehr auskunftreiche Schrift von Muth, Ueber das Verhältniß von M. Opitz zu Daniel Heinsius. Lpz. 1872.

[6]) Opitz feiert Heinsius als den Wiedererwecker der deutschen Poesie überhaupt, dessen „Ehr und Ruhm er durch Hochdeutsch erlangen“ will. (Poetische Wälder I. A. v. 1690. II. 44 f.)

[7]) Das Buch A. van der Myles, in dem sie theoretisch ausgesprochen wird (s. oben 39. A. f.) ist den Generalstaaten gewidmet.

deutsche Geltung erhalten. Heinsius hatte die Poetik des Aristoteles commentirt, sein Lehrer und College war der große Scaliger, der Sohn des Poetikers. Joh. Gerhard Voß, der eben von der Theologie zur Rhetorik übergegangen war, behandelte das ganze Material der Poetik. Diese Anregungen traten zu der schon in Heidelberg eingesogenen Bewunderung für Ronsard. Es schmeichelt ihm jetzt als selbständiger Gesetzgeber aufzutreten und als solcher ohne Vorgänger zu sein[1]).

Dies Gesicht zeigt bereits die Vorrede zum ersten Drucke jenes Lobgesangs (Görlitz 1621), die mit den Worten „Als mir vor wenig Jaren (?) etliche Holländische Reime ꝛc. zue handen gestoßen" beginnt und später fortgelassen[2]) ward. „Auf den Ton und das Maß der Sylben, darinnen nicht der mindeste Theil der Zierlichkeit bestehet, habe ich wie sonsten (?) auch hier genaue Achtung gegeben; wiewohl denselben auch die Franzosen selber oftmahls Gewalt thun; von uns aber noch fast keiner, meines Wissens sich darauf verstanden." Es war ihm daher sehr unangenehm, als sein Freund Zinkgref kurz darauf alle Gedichte, die er von ihm in den Händen hatte, in der alten Form „mendis plena" zu Straßburg (1624) herausgab. Autorisirt ist Zinkgref aus früherer Zeit zu dieser Ausgabe gewesen. Hatte er doch sogar eine dazu bestimmte Vorrede von Opitz in den Händen, die deutsch den Aristarch wiederholt und noch sehr bescheiden auftritt. Aber er hatte auch die inzwischen erschienenen Einzeldrucke, den Lobgesang (mit jener Vorrede) und Zlatna seiner Ausgabe einverleibt, „auß keiner bösen meinung", aber ohne dazu berechtigt zu sein. Opitz war darüber verstimmt, er nannte das Buch „vngeordnet zuesammengelesen", auch die Anerkennung „vnseres Opitius" der Widmung, der zuerst den „grossen vnterschied zwischen einem Poeten und einem Reimenmacher gewiesen", mochte ihm nicht mehr genügen. Er plante selbst eine Gesammtausgabe seiner Gedichte und glaubte damit der rivalisirenden fruchtbringenden Gesellschaft gegenüber einen Trumph in den Händen zu haben. Er dachte an ein Mittel, ohne Verletzung der Freunde jene Straßburger Ausgabe

---

[1]) Er erwähnt daher in der Poeterey Clajus nicht.

[2]) Daher sehr wenig beachtet.

in das rechte Licht zu setzen[1]) und sich schon vorher dem Publikum als der Dichter der neuen Aera vorzustellen; etwa wie Trissino Ronsard und Tasso, als sie ihre großen Epen unternahmen, auch theoretisch ihre Befähigung für diese schwerste Aufgabe bekundeten[2]). Auch er hatte ein „heroisches Gedicht", allerdings mehr im Genre von Bartas' Woche, auf dem Herzen „die Trostgetichte in Widerwertigkeit des Krieges", dessen Herausgabe ihm die Freunde aus politischen Gründen vor der Hand widerrathen hatten und von dem er wenigstens Proben mittheilen wollte. Der Rahmen einer Poetik war für diese Absichten am geeignetsten.

Nicht ohne Absicht widmete er gerade dies Werk seiner Vaterstadt Bunzlau, um dem Vaterlande zu zeigen, aus welcher Provinz das neue Licht ausstrahle. Auch das öftere Hervorheben der „ersuchung vornemer Leute" ist nicht zufällig, ebensowenig als die Entschuldigung der Eile (fünf Tage) hier conventionelle Phrase ist. Das Büchlein hat ihm sehr geringe Anstrengung gekostet; es war ihm noch weniger als den übrigen Poetikern daran gelegen, den Gegenstand tiefer zu durchdenken oder gar eigenthümliche ästhetische Ansichten darzulegen. Die neuerstandene deutsche Poesie, ein Kind der Renaissance, vornehmen Kreisen, Adel und Gelehrten, angehörend, sollte auch wie die übrigen ihre Poetik haben, „In welcher alle jhre eigenschafft vnd zuegehör gründtlich erzehlet, vnd mit exempeln außgeführet wird"[3]). Die theoretische Litteratur kannte er wohl. Es zeugt von Oberflächlichkeit, ihm eine genauere Kenntniß derselben abstreiten zu wollen, weil er nicht alles daraus verwendet. Er stand sein Leben lang mit philologischen Gelehrten im Verkehr und Briefwechsel und von der allgemeinen Bildung, die damals weit höher stand als jetzt, hat er

---

[1]) „zur rettung meines gerüchtes welches wegen voriger vbereileten edition sich mercklich verletzt befindet" Poeterey 5 (Braune 24). Vgl. Brief an Buchner v. 5. 10. 1624.

[2]) Bei Tasso wurde dies ausdrücklich hervorgehoben „Nel medesimo tempo che il Signor Torquato Tasso compose il suo ben ordinato poema, egli compose anco, i presenti Discorsi sopra l'arte Poetica" Giulio Vassalini a Lettori vor seiner Ausgabe der discorsi (Venetia 1588. 4°.). Bei dem Streite den die Poetik über das Gedicht erhob (Paolo Beni gegen die Crusca), war diese Berufung besonders nöthig.

[3]) Titelblatt der Ed. princ. der Poeterey (Breslau 1624).

mehr angenommen als ihm gut war. Auch die Nationalpoetiker waren ihm nicht fremd, er kannte Trissinos Thätigkeit für Sprache und Metrik, sowie seine Bemühungen um eine streng classische Tragödie, er wußte von Tasso und der Crusca und stimmte freudig ein in die Tendenz der poetischen Apologie des vornehmen „Ritters" Sidney. Aber besonders eng schloß er sich natürlich an das, was der große Stern der Plejade in seinem Abrégé, in seiner caprice à Nicolas und in den beiden Vorreden zur Franciade ihm darbot, besonders in der zweiten, einer großen Abhandlung, die sein in Bewunderung vergehender Biograph Claude Binet nach Ronsards Tode redigirt und veröffentlicht hatte. Er brauchte für seine Deutschen für den Anfang nur das Handgreiflichste, Augenfälligste und fand es hauptsächlich in Ronsard und Scaliger. Es in andere Form zu kleiden schien ihm überflüssig, er nahm es meist wörtlich herüber[1]), ohne sich dabei grade eines Plagiates bewußt zu werden. Es ist aber dabei doch bewunderungswerth, mit welcher Selbständigkeit unser „Theoretiker" in der Auswahl verfährt; er nimmt das was seinen Ansichten zusagt heraus und geht an dem ihn nicht Ansprechenden, ohne sich durch Autoritäten blenden zu lassen, selbstbewußt vorüber. Insofern ist also Opitzens Poetik keine bloße Compilation, die nur als Grundlage für die Folgezeit wichtig wäre, sondern sie hat als Vermittelung einer ganz bestimmten, wenn auch eklektischen Anschauung von dem Wesen der Poesie ihren selbständigen Werth.

Schon das Motto unterscheidet ihn bezeichnend von Ronsard. Beide wählen die epistola ad Pisones. Aber der von dem Leben und Denken des Alterthums entflammte Franzose wählt sich V. 309 „Scribendi recte sapere est et principium et fons"; der von der Bedeutung der Form gegenwärtig ganz erfüllte Deutsche, der überdies gegen die Schmierer und Indifferenten weit schroffer auftreten mußte, als es in Frankreich nöthig war, greift die Verse 86—88 heraus: „Descriptas servare vices operumque colores — Cur ego si nequeo

[1]) Strehlke in seiner Biographie (Lpz. 1856) 147 f. spricht von einzelnen Stellen. Doch grade bei dem angeführten Ronsardschen Verse nennt Opitz seine Quelle (Braune S. 32). Schon Joh. Ulr. König machte auf die Anlehnung an Ronsard aufmerksam. Die Parallelstellen sind hier nicht mehr abgedruckt und verweist der Verf. behufs Vergleichung auf seine Dissertation „Die Kunstlehre der Renaissance in Opitz' Buch v. d. d. Poeterey." (München 1883.)

ignoroque poeta salutor? Cur nescire pudens prave quam discere malo? — Dabei verwahrt er sich jedoch gleich in dem „Vorrede" überschriebenen 1. Cap. gegen jede schulmeisterliche Anschauung der Sache. Er folgt auch hier, wenn auch nicht ganz wörtlich, Ronsard, er ist „keineswegs solcher gedanken, das er vermeint, man könne jemanden durch gewisse regeln und gesetze zu einem Poeten machen". Das zweite Capitel mit der etwas naiven Ueberschrift „Wozue die Poeterey, vnd wann sie erfunden worden" bringt dann in der Weise von Sidney's Einleitung die ältesten Ansichten von der Poesie, namentlich die erste philosophische Anschauung, sozusagen die ästhetische Uridee der Menschheit, das Suchen nach der ὑπόνοια des Gedichtes, nach dem theologischen oder vielmehr theosophischen Grunde der Poesie, das Petrarca und die Renaissance wieder mit solcher Begeisterung aufgriff, das in der Vergilinterpretation des Mittelalters nie aufgehört hatte und an dessen Berechtigung auch Luther mit freudiger Zustimmung glaubte. Der Anfang ist wieder eine Entlehnung aus Ronsard: „Die Poeterey ist anfanges nichts anders gewesen, als eine verborgene Theologie, vnd vnterricht von Göttlichen sachen. Dann weil die erste vnd rawe Welt gröber vnd vngeschlachter war, als das sie hette die lehren . . . recht verstehen können, so haben weise Männer sie . . . . . in reime vnd fabeln . . . verstecken vnd verbergen müssen" [1]). Auch die allegorische Deutung der Mythologie, ein Lieblingsthema der rechtgläubigen Renaissance [2]), die die lieben Gestalten des sonnigen Olympus doch nicht so ohne weiteres in den Pfuhl der Hölle verdammen wollte [3]), wie man es später that, wird hier bereits berührt und B. 4.b (Braune p. 14) bei Besprechung der „heidnischen" Götternamen nach Maximus Tyrius (ed. Heinsius p. 174) weiter ausgeführt. Alsdann wird der Name vates, vaticinium und ihr Wesen nach Sidney durch die geheimnißvolle Wirkung des ungewohnten Klanges auf die abergläubische Menge erklärt und daran die Bemerkung geknüpft, daß Eratosthenes und die vielen welche heute noch seiner Meinung seien

[1]) Poet. (1624) B. 1.a f. Braune p. 8 f. Vgl. Ronsard im Abrégé, Oeuvres VII. 318. Ueber die Identificirung der Poesie mit der Theologie in der Frührenaissance vgl. Körting a. a. O. 315.

[2]) Boccaccio in de genealogia deorum.

[3]) In der poetischen Apologetik wurden sie früh schon für bloße Metaphern erklärt. Vgl. Körting a. a. O. 311.

sehr Unrecht hätten, die Poesie eine bloße Ergötzung zu nennen und daß schon Strabo[1]) und die Kirchenväter, namentlich Lactantius die praktisch-sittliche und pädagogische Wichtigkeit betonten. Je älter ein Scribent, je näher komme er den Poeten; der bekannte Aristotelische Ausspruch in der Poetik[2]) liegt ihm wohl im Sinne, wenn er die Unabhängigkeit des Wesens der Poesie von dem ergötzenden Klange des Rhythmus hervorhebt; wie Casaubonus und Philipp Sidney[3]), führt er Herodot als Muster eines solchen Prosaikers an. Das dritte Capitel „Von etlichen sachen die den Poeten vorgeworffen werden[4]); vnd derselben entschuldigung" bringt eine apologie for Poetrie. Die Erwähnung des Erasmus an dieser Stelle weist auch auf Sidney. Ihn vor Allen traf der verächtliche Spottname „poeta" aus innerster Seele seiner unwissenden mönchischen Gegner. Er aber antwortete „er schätzte sich dessen lobes viel zue unwürdig". Unserem Opitz sind nun auch Sokrates und Cicero Poeten und sie „haben sich doch des Poetennamens nie geschämet". Der verbreiteten Ansicht von der Geringfügigkeit des Versemachens setzt er das poetische „*ὅλον*" entgegen, auf das sich in jener Zeit gerade die am meisten zu Gute thun, die Plato wohl kaum je gelesen haben. Die Musen sind eins, „*ὁμοῦσαι*" (! nicht bei Scaliger) und Plato, der „aller dinge kündig gewesen", ist zugleich „im Tragedien schreiben so weit kommen, das er auch andern kampff anbitten dörffen". Er faßt das *ὅλον* allerdings in der kindlichsten Weise. Vergil war nicht bloß Dichter, sondern „ein gutter Ackersmann", Lukrez „ein vornemer naturkündiger", „Manilius ein Astronomus, Lukanus ein Historienschreiber, Oppianus ein Jägermeister". Er führt das vornehmlich gegen die unwissenden Versifexe an, gegen die zu eifern er von Ronsard gelernt hat[5]). Trotzdem hat Ronsard nie eine Apologie seiner Kunst geschrieben. Er brauchte das

---

[1]) Nach Fritzsch, Opitz' Buch v. d. d. Poet. (Halle 1884) S. 23 ff. hat Opitz die Ausg. des Casaubonus (1587 fol.) benutzt und zwar die lateinische Uebersetzung der Stellen.

[2]) ed. ac. 1451 b. 27.

[3]) Nach Aristot. Poet. Cap. 9. ed. ac. 1451 b. 1.

[4]) what objections may bee made against this Arte etc. Sidney, Apol. English Reprints II. p. 48 (London 1868).

[5]) Nach Hor. Sat. I. 4. V. 40 ff. neque enim concludere versum Dixeris esse satis etc.

nicht mehr, er stand bereits in Mitte einer haute littérature und kann sich daher schon auf Auswahl unter den Poeten concentriren, die überhaupt in Frage zu kommen verdienen. Er läßt sich mehr auf Untersuchungen über Charakter und Temperament der Poeten ein, wie bei uns erst der Hamburger Barthold Feind und die „Mahler". Nicht so Opitz. Er muß überhaupt erst klar machen, was ein Dichter sei, und der εὐφαντασίωτος des Quintilian[1]) sowie die Ronsardsche Phrase „Tu auras en premier lieu les conceptions hautes, grandes, belles, et non trainantes à terre"[2]) drückt ihm das am besten aus. Er legt zwar den Finger in die Wunde, von der diese ganze Misère herrührte, indem er die commandirte Gelegenheitsdichtung abstraft. Aber wenn er auch natürlich kein Geld oder Geschenk dafür nahm, eine große Rolle spielt sie in seiner lyrischen Poesie doch, und in diesem Sinne behandelt er sie auch an späterer Stelle. Es war eben die praktischste Anwendung der poetischen Gabe, und der große Scaliger hatte ihr einen so breiten Raum in seiner Poetik gegeben. Die poetische Kunst kennt aber kein Kunstgewerbe, als welches man diese oft geschickte, oft glänzende und virtuose Poesie bezeichnen könnte. Ob commandirt oder nicht, darauf kam es nicht an. Die Armseligkeit und das ewige Einerlei der Stoffe, die einreißende Phraseologie, die Verlockung zu leerem Geschwätz oder zur conventionellen gesellschaftlichen Lüge hätte diesen Leuten dabei auffallen sollen; das geschah jedoch nirgends. Die höfische Renaissancepoesie war eine Gesellschaftsdichtung, der die poetische Sprache gegeben war, um ihre Empfindungen zu verbergen. Sie log mit Vorliebe und mit großer Eleganz. Daher müssen diese Dichter sehr unter sich sein, wenn man das was sie sagen, durchaus als baare Münze nehmen soll. Daher spielen aber auch die „Mysomousoi", wie sie Sidney nennt, und nicht blos sie, so gern mit dem Vorwurf, daß die ganze Poesie geschminkte Lüge sei[3]). Namentlich bei Shakespeare, der es liebt in launiger Ironie

---

[1]) Inst. orat. VI. 2 (ed. Bonnell 263). Hunc quidam dicunt εὐφαντασίωτον qui sibi res, voces, actus secundum verum optime finget. Quintilian betont übrigens nur den Nutzen der lebendigen Vergegenwärtigung für die Wirkung der Rede. Die Art der Phantasie ist ihm gleichgültig, er fügt daher zu dem Obigen naiv hinzu „quod quidem nobis volentibus facile continget."

[2]) a. a. O. p. 318, vgl. Poeterey a. a. O. L. 3. b Braune p. 12.

[3]) Auch dem Alterthum war das nicht fremd. Man denke an die ethische

oder wohl auch in bitterem Ernste auf den Schein in dieser Dichtung und nicht blos der Renaissancedichtung hinzuweisen, findet man es oft; man denke nur an die Unterhaltungen des Dichters und des Malers und an die Hohnreden des Apemantus im Timon von Athen, die doch sicher ihm gehören, mag auch sonst Vieles in dem Stücke nicht von seiner Hand sein [1]). Die Poetik aber half sich diesen Angriffen gegenüber sehr gewandt. Sie hob die Lüge, als das Wesen der Dichtung theoretisch auf ihren Schild. Das war im Mittelalter gerade umgekehrt. Der Dichter hätte wenig Effect gemacht der gesagt hätte, was ich euch da erzähle oder vorsinge, ist nicht wahr oder bloßer Schellenklang. Im Gegentheil, der Epiker versichert sich des Antheils seiner Hörer oder Leser dadurch, daß er voraussschickt, er habe die Erzählung in buochen gefunden oder von einem glaubhaften Gewährsmann gehört oder als Sage aus alten Zeiten in irgend einem Gaue angetroffen, und der Lyriker hackt sich wohl gar den kleinen Finger ab, um die Geliebte von der Wahrheit seiner Empfindungen zu überzeugen. Nun wird das anders. Vom Alterthum hatte man den Begriff der μίμησις überkommen, dessen Aufstellung Plato, dessen höchste und geistreichste Durchführung Aristoteles angehört. Man griff das mit großer Begierde auf. Fingirte man sich doch eine fremde Sprache, fremde Culturformen, eine ganze fremde Welt, sehr natürlich daß man sich an fingirten Geschichten nicht stieß, wenn sie nur dem Geschmacke, der Eitelkeit, dem Interesse zusagten. Sehr bald finden sich Specialschriften, die die imitatio erörtern [2]), nicht sehr verschieden von denen über die inventio [3]). Man ahmt nur nach, das hört man in allen Tonarten panegyristisch und apologetisch, das

---

Kritik des Homer und Hesiod durch Pythagoras, Heraklit, Xenophanes, Plato und etwa an des Gorgias' paradoxen Ausspruch über den Trug der Tragödie (bei Plutarch, de gloria Athen. V. p. 426. 20. Didot. cf. p. 17, 45 Did.) Von den modernen wehrt sich zuerst Petrarca dagegen in seinen Invectivarum contra medicum quendam libri IV.

[1]) Vgl. Twelfth night I5, 206 f. Tempest IV. 1, 151. Hamlet II. 2, 578.

[2]) Bernhardinus Parthenius, de poetica imitatione libri V. (Ven. 1565. 4°.) auch italienisch.

[3]) Alessandro Lionardi, dialogi de inventione poetica auch italienisch unter dem Titel della inv. poet. e del modo di finger la favola. (Ven. 1554. 4°.)

Gemälde ist schön, prächtig, lockend, aber es ist wieder nur ein Gemälde, nicht die Wahrheit. Man lief Gefahr bei diesem Betonen der freien Nachahmung auch die innere Wahrheit zu verlieren und man verfiel ihr wirklich.

Das neunte Capitel der Aristotelischen Poetik ist der Gegenstand vieler mehr oder minder dicker Bücher geworden, keines hat seinen Gedankeninhalt so tief erfaßt und so klar dargelegt, als Lessings Dramaturgie. Den Satz der diese Theorie der bloßen Fiktion zu enthalten schien, „*οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο*“ [1]) griff man mit großer Genugthuung heraus, weniger beachtet aber wurde der Zusatz, welcher das durch einzelne Nachahmungen Entstandene aus willkürlicher Phantasmagorie erst zu einer fest in sich beruhenden, nach eigenen Gesetzen geregelten idealen Welt machte, der Zusatz „*καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκός, ἢ τὸ ἀναγκαῖον*“. Man freute sich über die Freiheit, die man vor dem Historiker voraus hatte, man betonte die romanhafte varietas und Scaliger empfahl [2]) Heliodors Aethiopica allen epischen Dichtern als ein liber accuratissime legendus, seine Form als ratio splendidissima disponendi. Man vermied die geraden Wege und ließ sich von dunkelen, geschlängelten Irrwegen gar zu gern zu weiten Excursionen verlocken. Wenn man nicht ganz zweck- und ziellos in den poetischen Wäldern umherlief, wie Ariost, so konnte man es sich doch nicht versagen, sowohl den Olymp als Zion zu besuchen und die Kreuzfahrer vor Jerusalem mit den antiken Göttern zu schrecken, oder man erfand sich einen abenteuerlichen König Francion, einen Sohn Hektors, der nach dem Sturze Trojas nach dem Lande kommt, das nach ihm Franken heißt, dann Gallien besetzt und dort Paris gründet „en l'honneur de son oncle Pâris“. Man schreckte vor solchen Abgeschmacktheiten nicht zurück, denn es war eine förmliche Monomanie geworden, diese Verbindung der beiden ganz heterogenen Welten, der classisch-antiken und der christlich-romantischen. Es war ja wahrscheinlich, warum sollte es nicht poetisch sein? Daß aber die innerlich nothwendige Verbindung, das *ἀναγκαῖον* vollständig fehle, das übersah man durchaus. Tasso's nächtlich furchtbare Versammlung im

---

[1]) Poet. d. ed. ac. 1451 a. 37.

[2]) Poet.[5]. III. cap. 95. p. 332.

Orkus im Anfange des vierten Gesanges hatte noch Sinn. Denn der feinfühlende Dichter hatte sie gar sehr einer Höllenberathung böser Geister angeähnelt, als welche die classischen Götzen durch das Mittelalter spuken. So hat Dante sich mit einem Meistergriff gerade den Zauberer und weisen Meister Virgilius zum Führer durch die Unterwelt gewählt. Aber sich den eleganten Franz I., oder den schlauen Heinrich II., den schwächlichen Karl IX. als Nachkommen Hektors zu denken, das war, wenn auch nach dem Muster Vergils, doch sehr unvergilisch. Ronsard grade that sich so viel darauf zu gut, im Homer diese poetische Freiheit zu entdecken. Homers Trojaner seien gar keine Trojaner, sondern Griechen. Gewiß, aber man denke sich einmal Hektor mit der phrygischen Mütze oder Andromache auf asiatischen Rosenlagern! Diese Assimilirung ergiebt sich im Nationalepos von selbst, wie bei uns die des Königs Etzel. Ebensogut hätte man Vergil vorwerfen können, sein Aeneas sei ein Ideal-Römer und Dido keine Afrikanerin, sondern eine beredte römische Dame. Eben davon hätte Ronsard lernen sollen. Der fest umrissene trojanische Sagenkreis konnte für den noch nicht christlichen Römer noch brauchbar sein. In gänzlich verschiedener Auffassung, vom romantischen Dämmerlicht umflossen, konnte er den mittelalterlichen Dichtern noch Stoffe liefern. Ihn aber nun, wo man das Alterthum ansehen gelernt hatte, wie es war, trotzdem noch in das moderne Epos zwängen zu wollen, Hektor mit dem Reiche der französischen Könige zu verbinden, das ging nicht mehr an. Die Renaissancepoeten täuschten sich absichtlich darüber hinweg, aber auf Erfolg durften derartige Werke bei der Nation nicht rechnen.

Es lag nahe, gerade hier Ronsard zu benutzen. Er spricht die Theorie im Abrégé am kürzesten aus, während er sich in den préfaces zur Franciade auch auf weitere Erörterungen einläßt: „Tout ainsi que le but de l'orateur est de persuader, ainsi celuy de Poëte d'imiter, inventer, et représenter les choses qui sont, qui peuvent estre, ou que les Anciens ont estimées comme veritables“ [1]) (dies letztere zur Rettung der antiken Mythologie!). In der Entgegensetzung des Redners und Poeten ist er Scaliger [2]) gefolgt, der

[1]) Ronsard, Ed. Elz. VII. p. 322.
[2]) Poet.^{s}. III. Cap. 24. p. 259.

sehr verständig in dem persuadere und movere einerseits, dem imitando delectare andererseits einen wesentlichen Unterschied der beiden artes liberales erkannte, ganz ähnlich wie Kant später in der Kritik der Urtheilskraft, aber allerdings noch nicht bis zu der Bestimmung der interesselosen Schönheit vordrang. Bei Opitz tritt die Wahrheit noch mehr in den Hintergrund. Die realistische Behandlung der choses qui sont wird ferner ganz übergangen und statt des veritable (*οἷα φασὶ καὶ δοκεῖ*) lehnt sich der Ausdruck an das *οἷα εἶναι δεῖ* des Aristoteles[1]). Die Poeterey beschreibt „die Dinge nicht so sehr wie sie sein, als wie sie etwan sein köndten oder solten"[2]).

Opitz kommt zu einem anderen Hauptpunkte, auf den die Angriffe der Poesiefeinde sich zu richten pflegten, der Ansicht von der sittlichen Schädlichkeit der Poesie und ihrem heillosen Einfluß auf das Leben der Poeten. Die religiöse Seite haben wir schon erwähnt. Später und leider erst aus der Anschauung des Lebens der meisten poetae erwachsen sind die Ansichten von der Gefährlichkeit ihrer Kunst für die Moral. Stehend und mit ebenso lächerlicher Einförmigkeit wiederkehrend, als ihre Widerlegung, sind die Anklagen wegen Frivolität im Genuß des Weines und der Weiber. Beides, so hieß es, könne die Poesie nicht entbehren, denn ein Poet könne nur schreiben, wenn er betrunken sei, und wenn er nicht Stoff zu Schlüpfrigkeiten und lasciven Schilderungen habe, so entbehre sein Werk der besten Würze. Es sei mithin keine Frage, daß eine Kunst, die sich auf zwei der schlimmsten Todsünden gründe, als eine Erfindung des Satan zu bekämpfen und womöglich ganz aus der Welt zu schaffen sei. Wegen des Weines fällt nun dem guten Opitz die Vertheidigung schwer. Denn zu allen Zeiten stand als unumstößliches Dogma fest das entschiedene Wort des Horaz, wofür er sich bereits auf die Autorität des „uralten" Cratinus beruft „Nulla valere diu, nec vivere carmina possunt, — Quae scribuntur aquae potoribus"[3]). Es ist wirklich amüsant, mit welchem Ernste und welcher Gründlichkeit diese Weinfrage damals ventilirt wurde. Auch der große Bacon fragt einmal ängstlich „Did not one of the fathers in great indignation call

---

[1]) Poet. 25. ed. ac. 1460. b. 10.
[2]) Poeterey V. 4.a. bei Braune p. 13.
[3]) Epist. I. 19. V. 1 ff.

poesy vinum daemonum because it increaseth temptations, perturbations and vain opinions?“![1]) Opitz hilft sich hier, außerdem daß er für die Poeten „deren gemüter unterweilen etwas sicherer und freyer sein“ überhaupt eine Ausnahmestellung in Anspruch nimmt und die Leute „die in anderer Leute Mängeln falcken in jhren eigenen Maulwörffe sein“ auf ihre eigenen Menschlichkeiten verweist, damit, daß er auch Dichter anführt, bei denen der Wein keine so große Rolle spiele, den Sophokles, der nach einer bekannten Anekdote dem Aeschylus „vorgeworffen“ habe, „der wein hette seine tragedien gemacht, nicht er“, und natürlich den Pindar, dessen *Ἄριστον μὲν ὕδωρ* den feurigen Thebaner sonderbarer Weise zum Ideal aller soliden, wässerigen Gemüther gemacht hatte.

Um so energischer aber zieht er gegen die alten und neuen Poeten los, „die jhre reine sprache mit garstigen epikurischen schrifften besudelt, vnd sich an jhrer eigenen schande erlustiget haben“. In diesem Punkte vereinigen sich theoretisch Alle; schon das Vorhandensein von Liebesgedichten gab in Vorreden Anlaß zur Rechtfertigung. — Bereits in der aus der Heidelberger Zeit stammenden „Vorrede an den Leser“ in Zinkgrefs Ausgabe von 1624 hatte er sich wegen der „Liebessachen“ entschuldigt und als er im folgenden Jahre die inzwischen fertig gewordene Gesammtausgabe mit einer Zuschrift Ludwig von Anhalt widmete und sich so recht würdig zur Aufnahme in die hochwohllöbliche, ehrenfeste fruchtbringende Gesellschaft darstellen wollte, schienen ihm die Liebesgedichte schon ein Stein des Anstoßes. Er hält die herkömmliche Apologie wieder für nöthig, „da dergleichen Nahmen in diesen meinen Büchern nichts als Nahmen sind und so wenig als wahr sollen aufgenommen werden, so wenig als glaublich ist, daß der göttliche Julius Scaliger soviel Lesbien, Crispillen, Adamantien und wie sie alle heissen, geliebet und gepriesen habe“. Nun, Opitz' Lesbien waren wenigstens, zu seiner poetischen Ehre sei es gesagt, sehr von Fleisch und Bein, und seine Heidelberger Sylvia scheint sogar eine sehr wenig ideale Geliebte gewesen zu sein[2]). Es ist wirk-

[1]) Advancement of Learning II. 22. 13. vgl. Herder, Adrastea VI. 6. Beilage.

[2]) „Die schöne Sylvien, so jetzund wie mir wol — Gesaget werden will, dem Lager folgen soll“; („An seiner Freunde einen, als derselbe zu Basel Doktor worden.“ A. v. 1690. II. p. 41.)

lich eine billige Kritik, solche Aussprüche gegen den Dichter anzuführen, die blos im Rahmen der Zeit beurtheilt werden dürfen. Freilich in unserer Epoche, in der die Stellung der Frau und die Liebeslyrik wieder eine andere geworden ist, würde es sehr komisch sein, wenn ein Dichter sich deswegen entschuldigen wollte. Wir werden uns hüten, gerade hier auch nur die leiseste Spur unserer Anschauungen und Empfindungen in jenes Zeitalter hinüberzutragen, wenn wir das Leben der poetae, oder die sittlichen Zustände auf den damaligen Hochschulen kennen, wie sie uns aus den Geschichten der Universitäten oder etwa aus Tholucks Buche grell entgegentreten. Die moderne Liebeslyrik hat sich seit der Renaissance auf zwei Wegen fortentwickelt. Den einen schlug mit genialem Blick Petrarca ein. Er suchte wirkliche, menschliche Empfindung zu verbinden mit der abstrakten Geistigkeit der Philosophie und diese Mischung hindurchzuleiten durch die Welt neuer Bilder und Ideen, welche die wiedererstandenen Alten aus dem Grabe der Jahrhunderte mit einem Male ans Licht brachten. Auf dem andern folgte man treulich den Spuren Anakreons, von denen trotz aller Individualität im einzelnen auch die römischen Lyriker nicht abgewichen waren. Die Minnelyrik war verstummt, nur das Volkslied sang unbeachtet draußen noch fort in Wald, Feld und Gasse, und höchstens im Drama klingt es wehmüthig hinein in die Prachtsäle und Boudoirs der Vornehmen. Wie lange ist es her, daß das anders ward und daß zugleich der größte deutsche Dichter in seiner Art zuerst eigenste Empfindung im knappen Liede auszusprechen wagte? Noch jetzt sind gerade in diesem Punkte die Dichter in schlimmer Lage. Und nun gar damals, wo der Ton der Liebeslyrik so grell abstach gegen die Zucht und Ehrbarkeit in den deutschen Bürgerhäusern. Und gerade dort mußte die deutsche Poesie in der nächsten Zeit festen Fuß zu fassen suchen, das drückte sie ja leider den höfischen Litteraturen der Ausländer gegenüber so herab. Opitz wußte das wohl. Sein Ideal mußten die Poeten sein, die „so züchtig reden, das sie ein jegliches ehrbares frawenzimmer vngeschewet lesen möchte". Damit hat er gesetzgebend für sein Zeitalter gewirkt und erst die französische Schandlyrik bewirkte zu Ende des Jahrhunderts eine Aenderung. Die Bedeutung der Liebe für die Entwicklung des Dichters, ihre Stellung in der Poesie unterschätzt Opitz nicht. Niemals haben die Poeten „mehr sinnreiche gedancken und einfälle, als wann sie von jhrer

Buhlschafften Himmlischen schöne, jugend, freundligkeit, haß vnd gunst reden". Im Gegentheil er will sie aus der lateinischen Poesie, wo sie in den Deutschen Lotichius, Melissus solche Triumphe gefeiert in die Nationalpoesie hinüberführen, und auch hier wieder ist ihm Ronsard Führer und Wegweiser, dessen darauf bezügliches „Sonnet" „Ah belle liberté, qui me servois d'escorte etc." er an dieser Stelle übersetzt. —

Das vierte Capitel „Von der deutschen Poeterey" bringt zuerst eine Remonstranz gegen das Dogma von Kunst und Klima. So sehr ist der Renaissance in Italien und Griechenland die einzige Kunstluft, daß Opitz „Indien, Egypten vnd Frankreich" als rauhe Barbarenländer förmlich anführt, deren Besuch von den „Vornehmsten Griechen" um „die weißheit zu erlernen" nicht verschmäht wurde. (Nach Justin, ad Graecos c. 14?) Daß dann die Taciteischen Reminiscenzen kommen, war zu erwarten. Dabei immer der Hinweis auf das prodesse, die philosophisch-pädagogische Wirksamkeit der Barden und Druiden, für die er übrigens als belesener Mann auch Strabo[1]), Ammianus Marcellinus und Lucans I. B. anführt. Auch hier wie im Aristarch Anführungen aus Goldast[2]), als Probe eine Stelle aus Walter[3]) („Keyser Philipses geheimen rahte"). Daß diese „Uebung" schon so lange „in vergessenheit gestellt ist worden", „beklagt" er wohl, läßt sich aber nicht lange in Erörterung der Ursachen ein. Petrarcas und Ronsards erfolgreiches Beispiel bestimmt ihn, das einzige Heil in der Anwendung der Renaissance auf die nationale Poesie „in den griechischen und Lateinischen büchern" zu suchen. Die classische Schulzucht dieser Stelle[4]) geht selbst über Ronsard hinaus, der allgemein die lecture de bons Poetes bis zum Auswendiglernen (apprendre par coeur) empfiehlt, wobei er zwar auch vornehmlich die Alten im Auge gehabt haben wird.

---

[1]) Von dem er irrthümlich das fünfte statt des vierten Buches nennt. S. Fritsch a. a. O. 32.

[2]) Diese Stelle nach Fritsch aus der Replicatio pro Sac. Caesar. et Regia Francorum Majestate. Hanoviae 1611. 281 ff.

[3]) Aus dem Leich, den der commentirende Schweizer „nicht hat finden können."

[4]) Man beachte jedoch, daß der Schluß des 4. Capitels ziemlich genau mit Sleidans Vorrede zu Dan. Heinsius' niederd. Gedichten übereinstimmt. (S. Muth, „Ueber das Verhältniß von Mart. Opitz zu Daniel Heinsius" Lpz. 1872.)

Das fünfte Capitel hat sich Opitz am leichtesten gemacht. Hier fand er in Ronsard und in Scaligers Idea soviel bereits vor, daß er die prägnantesten Sätze nur herübernehmen zu dürfen glaubte. Gleich die Ueberschrift „Von der Zugehör der Deutschen Poesie ꝛc." erinnert uns an die Hyle, das Material, Scaligers zweites Buch; und wir sollten denken es würde, wie bei Scaliger darauf die Idea das Wesen der Poesie abgehandelt wird, nun ein Capitel, das der Idea entspräche, folgen. Aber dem ist nicht so. Opitz hat mit dieser Ueberschrift Scaliger gegenüber eine Flüchtigkeit begangen. Denn was dies Capitel enthält, ist keine Hyle, die sich erst im siebenten Capitel vorfindet, sondern eine richtige Idea, soweit der Raum des Büchleins es zuließ, den Stoff dieses dritten Scaligerschen Buches vorzuführen.

Die Schweizer haben später dies Capitel als eine Art Manifest gegen die „Leipziger Kunstrichter" benutzt, wie ja überhaupt das Zurückgehen auf Muster, die jenseits oder außerhalb des Kreises der französischen Akademie stehn, für die Schweizer charakteristisch ist. Trotzdem bringt es nur die fremden Ansichten oft in ihrer unveränderten Form. Gleich die Eintheilung „in dinge und worte" spiegelt die Scaligersche in res und verba. Ferner ist die Stelle von der Erfindung, in der die Züricher Aesthetiker eine Bestätigung ihrer Ansicht von der unbewußten Teleologie und Auswahl der dichterischen Phantasie zu haben glauben im Gegensatz gegen Gottsched, der die Sonne seines Geschmacks über Poetisches und Unpoetisches scheinen ließ, eine wörtliche Entlehnung aus Ronsards Abschnitt De l'invention: „die erfindung der dinge ist nichts anders als eine sinnreiche[1]) faßung aller sachen die wir uns einbilden können, die Himlischen vnd jrrdischen, die Leben haben vnd nicht haben, welche ein Poete jhm zu beschreiben vnd herfür zue bringen vornimpt" [2]). Auch die Stelle über die Disposition hat er, da er einmal im Abschreiben war, gleich mitgenommen. Er schreibt: „An dieser erfindung henget stracks die abtheilung, welche bestehet in einer füglichen vnd artigen ordnung der erfundenen sachen" [3]).

---

[1]) Das beweisende Wort ist allerdings Opitz' Eigenthum.

[2]) Poeterey (C. 4 a. Braune p. 19). Vgl. Ronsard, Abrégé (a. a. O. VII. p. 322).

[3]) ebend. Vgl. Ronsard, a. a. O. p. 323.

Wenn nun vom „Heroischen Gedichte" die Rede ist, so fällt uns zuvörderst die Definition auf, die sich so weit erstreckt, daß unser Begriff davon gleich wesentlich alterirt wird. Schon Gervinus hat auf die der Epoche nicht gerade zu ihrem Vortheil eigenthümliche Vermischung des fürstlichen Lobgedichtes mit dem Heldengedichte aufmerksam gemacht. Diese Bemerkung ist insofern nicht ganz richtig, als nicht blos der Panegyrikus, sondern auch das didaktische Gedicht, kurz schließlich Alles was im heroischen Versmaß bezw. in den dasselbe vertretenden unstrophischen Alexandrinern verfaßt ist, in dieselbe Kategorie fällt. Woher diese Zusammenwürfelung ganz heterogener Dinge eigentlich stamme, kann man nicht geradezu angeben. Aus den Theoretikern wohl nicht; Scaliger hält mit musterhafter Strenge die Epica ratio, qua Heroum genus, vita gesta describuntur[1]) aufrecht, ebenso hüten sich die Dichter, die selbst auf diesem Gebiete thätig sind, wie Tasso und Ronsard, sehr wohl vor dieser Vermischung. Auf der andern Seite ist aber sehr leicht erklärlich, wie sie entstehen konnte. Die Art und Weise, in der man Gedichte wie Vergils Georgica oder das Lob des Stiliko des Claudian interpretirte und nach und nach auffaßte, berührte sich sehr nahe mit der Anschauung, die man von dem Wesen der Aeneis hegte. Und wenn auch die Theoretiker sich dessen nicht schuldig machten, so setzten sie sich auch nicht durch bestimmte, kritische Distinktion dem Mißbrauch entgegen. Schon unter den weniger gebildeten neulateinischen Poeten sind die Carmina heroica, die nichts als Panegyrici, funebria u. drgl. sein wollen, sehr zahlreich. Dazu kamen dann noch das Lehrgedicht der Renaissance, von Hieronymus Vida und Fracastor zur höchsten Beliebtheit in der lateinischen Poesie gebracht und von Ronsard und Bartas mit großem Erfolge in die Nationalpoesie eingeführt, und der heidnische und christliche Hymnus, der weit ausgeführte Lobgesang, für den Marullus, Vida (Christias) und der ältere Scaliger Muster waren, und den namentlich die niederländischen Dichter, zuerst Daniel Heinse mit großem Eifer aufgriffen. Diese Dinge unter einer neuen Rubrik zu vereinigen, war man noch zu wenig systematisch. In wie später Zeit überhaupt gelangte die schon von Aristoteles, wenn auch durchaus nicht mit der gewohnten Bestimmtheit ausgesprochene,

[1]) Poet.ˢ. III. Cap. 95. p. 331.

natürliche Dreitheilung der Poesie, in Epik, Lyrik und Dramatik zur alleinigen Anerkennung! Namentlich die beiden ersten Gebiete fließen nun ganz in einander. Eine didaktische Poesie als Gattung kannte man nicht, denn alle Poesie war ja didaktisch. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn wir bei unserem constitutiven Theoretiker, eben weil er dafür weder Begabung noch Interesse hat, die denkbar weiteste Definition, die der besprochenen Verwechselung nur Vorschub leisten konnte, antreffen, daß ein heroisch getichte „gemeiniglich weitleufftig ist vnd von hohem wesen redet". Sonst folgt er den gewöhnlichen Vorschriften für das Heldengedicht. Das „in medias res" wird durch „stracks von seinem innhalte vnd der Proposition anheben" gegeben. Vergils Georgika sind Muster und — seine „Trostgetichte in Widerwertigkeit des Kriegs", „wiewol", sagt er, „ich mich schäme, das ich in mangel anderer deutschen exempel mich meiner eigenen gebrauchen soll, weil mir meine wenigkeit vnd vnvermögen wol bewust ist" [1]). Die Invocatio wird nicht, wie bei dem gewiß frommen Bischof Vida, wie bei Scaliger, den Franzosen und nach ihnen sogar bei Gottsched [2]) als eine Anrufung des Genius, des poetisch-Wunderbaren zur glücklichen Vollbringung schweren Werkes erklärt, sondern wie bei Tasso im ersten Discorso und merkwürdiger Weise auch bei den Schweizern, rein als ein Akt der Religiosität bei den Alten und — da „wir Christen ihnen hierin nicht allein folgen, sondern auch an frömigkeit billich sollen vberlegen sein" — auch bei den Modernen. In diesem Sinne konnte man wohl dem Lukrez vorwerfen, daß er mit seiner Anrufung der Alma Venus seinen eigenen nach Epikur gebildeten philosophischen Ansichten widerspreche und Brucker glaubte ihn in seiner Historie der Philosophie deswegen vertheidigen zu müssen. Opitz übersieht nicht, daß die invocatio zugleich eine zwangloſe Form für die Exposition oder, wie er sich ausdrückt, die Proposition ist, er kennt außerdem die Gewohnheit der Dedikation und drittens eine Art von explanatio, Begründung „warumb man eben dieses werk vor sich genommen". So giebt er im Eingang der Trostgedichte die Trivialität der gewöhnlichen Stoffe als Grund dafür an, daß

[1]) Die Züricher Opitzausgabe unterläßt nicht, an diese Worte anknüpfend, Glossen über Gottscheds Exempel in der krit. Dichtkunst zu machen.

[2]) Krit. Dichtk. V. § 5.

er „begierde voll" ist, „Zue schreiben wie man sich im creutz' auch frewen soll" [1]). In der nun folgenden Erörterung hat er blos noch das Epos im Auge. Daß es dabei ohne das verbreitetste, bis zur Unerträglichkeit oft citirte „nec gemino ab ovo" nicht abgeht, ist natürlich. Er hütet sich aber so weiter zu citiren, wie Ronsard, der das „in medias res festinare" naiv genug interpretirt: „les bons ouvriers le (das Heldengedicht) commencent par le milieu etc." [2]), eine drollige Canonisirung dieses guten Rathschlages des Venusinischen Sängers. Gerade an diesem Orte aber erwartet man, daß er nicht ohne Beute an der vorzüglich dem Epos gewidmeten Abhandlung Ronsards, der zweiten, großen préface zur Franciade vorübergegangen sein wird. Folgende Ausführungen gehen fast wörtlich auf Ronsard zurück. „Das getichte vnd die erzehlung selber belangend, nimpt sie es nicht so genawe, wie die Historien ꝛc. . . ., lest viel außen, was sich nicht hin schicken wil, vnd setzet viel das zwar hingehöret, aber newe vnd vnverhofft ist, vntermenget allerley fabeln, historien, Kriegeskünste, schlachten, rahtschläge, sturm, wetter, vnd was sonsten zue erweckung der verwunderung in den gemütern von nöthen ist; alles mit solcher ordnung, als wenn sich eines auff das andere selber allso gebe, vnd vngesucht in das buch keme. Gleichwol soll man sich in dieser freyheit zue tichten vorsehen, das man nicht der zeiten vergeße, vnd in jhrer warheit irre. Wiewol es Virgilius, da er vorgegeben Eneas vnd Dido hetten zue einer zeit gelebet, da doch Dido hundert jahr zuevor gewesen, dem Keyser vnd Römischen volcke, durch welches die stadt Carthago bezwungen worden, zue liebe gethan, damitt er gleichsam von den bösen flüchen der Dido einen anfang der feindschafft zwischen diesen zweyen mächtigen völckern machte" [3]). Die Häufung der Substantive „allerley fabeln, historien, Kriegeskünste ꝛc." wird uns weniger pedantisch vorkommen, wenn wir bedenken, daß bei Scaliger jedem einzelnen derselben lange Capitel gewidmet sind. Was Opitz allein angehört und deshalb um so mehr auffallen könnte, ist die plötzliche Einführung des *θαυμαστόν* aus dem 24. Capitel der

---

[1]) Nachahmung von Vergil, Georgica III.

[2]) Abrégé, a. a. O. VII. 324.

[3]) Poeterey D. 2 a. Braune, p. 22. Vgl. Ronsard Préface sur la Franciade, touchant le Poëme heroique (Oeuvres III. 21).

Aristotelischen Poetik. Aber man kann nirgends deutlicher sehen, wie verschieden die Stellung dieses Begriffes bei den Alten und Neueren ist. Wohl sagt Aristoteles[1]): „μᾶλλον δ'ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιία τὸ ἄλογον. διὸ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸν πράττοντα", nachdem er es auch für die Tragödie (δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν) in Anspruch genommen hat, und er fügt bedeutungsvoll hinzu: „τὸ δὲ θαυμαστόν, ἡδύ." Der Ausspruch tritt jedoch erst in das rechte Licht durch die Bemerkung: „σημεῖον δέ· πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν, ὡς χαριζόμενοι·"! Also ein bloßer Zusatz ist es dem Griechen, der nur die Aufgabe hat dem bereits fertigen, durch sich selbst wirkenden Bilde die für die Stimmung des Zuschauers günstige Beleuchtung zu geben. Und was ist es dem Deutschen, der hier nur als das Schallrohr seiner Zeit erscheint? — Der ganze künstlerische Endzweck, auf den mit einer ungeheuren Maschinerie hingearbeitet wird. Kann man sich einen bessern Beleg für Fr. Schlegels Behauptung denken, der als das Charakteristikum der modernen Kunst das Streben nach dem Interessanten bezeichnet! Es klingt schon ein wenig modern, wenn Horaz in der Epistola ad Caesarem (II. 1. V. 210 ff.) ausruft „Ille per extentum funem mihi posse videtur — Ire poeta, meum qui pectus inaniter angit, — Irritat, mulcet, falsis terroribus implet, — Ut magus, et modo me Thebis modo ponit Athenis." Aber was hat Scaliger, was hat der moderne Roman aus dieser Stelle für Theorien gebaut! Der Hörer soll in stetem Hangen und Bangen (suspensus) erhalten werden „et sane vel unica vel praecipua virtus, auditorem quasi captivum detinere"[2]). Ueberrascht doch selbst der maß- und geschmackvolle Vida (II. v. 98 ff.) durch starke Betonung des „primus ille labor", durch das Gedicht (versu) den Leser in möglichst langer Ungewißheit zu erhalten, so daß er geradezu nicht fortkann (durant volentes)! Ja, er hat selbst für den improbus, welcher nimis arte superbit und die armen Leser quält (miseros legentes torquet) zwar den Ausdruck schalkhafter Entrüstung, aber das Gefühl lebhafter Bewunderung. Das ist auch noch so ein Rest Mittelalter, der der Renaissance geblieben, und wodurch sonst, als

[1]) Poet. 24. ed. ac. 1460 a 12.
[2]) Scal. Poet.^{5}. III. 95. p. 331.

durch die romanhafte Färbung wäre es der Aeneis möglich gewesen, trotz der Entdeckung Homers noch immer den alten Rang zu behaupten. Außer der bewußteren Kunst des Vergil ist es dies vornehmlich, was Scaliger bestimmt, in dem großen Capitel des Critikus bei der Gegenüberstellung Vergils und Homers dem ersteren stets den Vorzug zu geben, und er widmet dieser Seite der Vergilschen Kunst noch ein eigenes umfangreiches Capitel, das 28. in der Idea (Varietas).

Es scheint nun merkenswerth, daß Opitz diese Regel der spannenden Verwicklung nicht kennt. Zu sagen, daß er sie mit Absicht wegließ, hieße vielleicht ihm etwas unterschieben. Aber es mag sich doch unbewußt etwas in ihm dagegen aufgelehnt haben, jedenfalls wurde durch die fortwährenden Hinweisungen Scaligers auf diesen Punkt keine verwandte Seite in ihm berührt. Auch sein Verhältniß zu Homer ist nicht wie bei Scaliger das einer gehässigen Voreingenommenheit[1]), sondern dasjenige Ronsards: Achtung vor dem ehrwürdigen Namen, aber in künstlerischer Hinsicht doch nur die zweifelhafte Anerkennung, daß er Vergil das Rohmaterial geliefert, aus dem dieser erst etwas gemacht. Denn vor der Schwierigkeit eines so „vollkommenen Heroischen werckes", wie die Aeneis, hatte man einen ganz unglaublichen Respekt. Die producirenden Künstler klagen heutzutage oft über die negative Kritik. Sie ist jetzt eine schwache Gerte im Vergleich zu der Zuchtruthe, die sie in den Händen der gelehrten „Kunstrichter" von damals war[2]). Wenn also Opitz „im zweifel steht, ob bey vns Deutschen so bald jemand kommen würde, der sich eines vollkommenen Heroischen werkes vnterstehen werde", so ist das nur natürlich und seine Prophezeiung „es sey leichtlicher zu wündschen, als zu hoffen" hat sich leider erfüllt. Aber von einer Abschreckung, welche Gervinus ihm andichtet, ist das weit entfernt. Meiner Meinung nach hat er durch die laxe Begriffsbestimmung des heroischen Epos viel nachtheiliger gewirkt, weil in Folge dessen so viele Schwachköpfe sich einbildeten, heroische Carmina zu schreiben,

[1]) Das war schon durch seine Freundschaft mit Caspar Barth unmöglich, der in den Adversarien mit höchster Entschiedenheit gegen Scaligers Kritik nicht blos des Homer, sondern der Griechen überhaupt auftritt.

[2]) Vgl. über das Verhältniß dieser Poetik zum Epos des Verf. Abhandlung über „Das Epos der Renaissance" in Geigers Vierteljahrsschrift I. H. 2. S. 187 ff.

während sonst die absolute Abwesenheit jedes höheren Zieles in der Produktion doch mindestens lebhafter empfunden worden wäre. —

Neben den weiten Ausführungen über das „Heroische getichte" kommt nun die „Tragedie" schlecht weg. Er beschränkt sich darauf zwei Sätze aus Scaliger abzuschreiben, die an zwei Stellen des großen 96. Capitels der Idea stehn. „Die Tragedie ist an der maiestet dem Heroischen getichte gemeße, ohne das sie selten leidet, das man geringen standes personen vnd schlechte sachen einführe" [1]). Weiter: „Weil sie nur von Königlichem willen, Todtschlägen, verzweiffelungen, Kinder- vnd Vätermörden, brande, blutschanden, kriege vnd auffruhr, klagen, heulen, senffzen vnd dergleichen handelt" [2]). Nur bemerke man, daß Scaliger noch etwas freigebiger mit diesen schönen Dingen ist. Das war die herrschende Ansicht von der Tragödie, und nun zeihe man Lohenstein der Roheit. Hatte doch Daniel Heinse, der diese anmuthige Praxis in einer Anleitung zur Verfertigung von Tragödien (de tragoediae constitutione, Lugduni Batavorum 1611) zusammenfaßte, sich die Katharsis so erklärt, daß durch häufiges Sehen des Schaudererregenden unsere Empfindung dafür abgestumpft würde [3]). Und gerade auf Heinsius, viel nachdrücklicher als auf Aristoteles weist Opitz die hin, die sich näher unterrichten wollen. Ueberhaupt war Aristoteles damals noch gar nicht der Gesetzgeber der tragischen Kunst, als der er nun fast sprichwörtlich ist. Ronsard spricht einmal von den Einheiten, aber so wie man eine curiöse Lesefrucht mittheilt [4]), und auch Sidneys Ausführungen stellen sich mehr als fromme Wünsche

---

[1]) Vgl. Scal. Poet.[5]. 332.

[2]) Ebend. S. 333.

[3]) Ed. auct. 1643. p. 12: Talem (sc. habitum) e Tragoediae representatione nasci. nam ut artem quandam perficit quemadmodum oportet, qui illius usum longa sibi actione comparavit: ita objectorum quibus excitari in animo affectus solent, assuetudine quadam mediocritatem eorum induci. Hominem in bello crudeliter vulneratum qui videt, horret, miseret, sui vix est compos. Vergleich mit dem Chirurgen, der non magis commovetur, quam oportet. etc. Ita qui miserias frequenter spectat, recte miseratur et quemadmodum oportet d. h. also: non commovetur!

[4]) Dasselbe gilt von den Anführungen der Definitionen von Tragödie und Comödie, die sich (ein Jahr nach dem Erscheinen der Scaligerschen Poetik) in der préface zum César des Jacques Grévin finden (Egger, a. a. O. I. 331) sowie von denen bei Jean de la Taille (1572 préf. zu Saül).

dar, als eine Kritik des herrschenden Bühnenwesens von einem, der es besser weiß, durchaus nicht als constitutive Principien nach dem allgültigen Codex des „tragischen Höllenrichters". Ihn als solchen „entdeckt" zu haben, das ist allerdings das zweifelhafte Verdienst Chapelains, und es wurde erst dann zu nichte gemacht und von Lessing in anderem Sinne neu erworben, nachdem es bereits heillose Verwirrung in den Köpfen und einem Genius, wie Corneille manche bittere Stunde bereitet hatte.

Wir werden uns nicht wundern, bei der Comödie ebenfalls nur Entlehnungen aus dem angezogenen Capitel Scaligers anzutreffen. „Die Comödie bestehet", nach Opitz, „in schlechtem wesen und personen: redet von hochzeiten, gastgeboten, spielen, betrug vnd schalckheit der knechte, ruhmrätigen Landtsknechten, buhlersachen, leichtfertigkeit der jugend, geitze des alters, kupplerey vnnd solchen sachen, die täglich vnter gemeinen Leuten vorlauffen" [1]). Auch die wenigen Zusätze bei Opitz sind Verdichtungen aus Scaliger. Man erkennt in ihnen unschwer die gerade in Deutschland beliebte Charaktermaske des Thraso und der in den Faßnachtspielen, vorzüglich aber bei Ayrer unumgänglichen Lenonen. Wenn aber Opitz in dem vornehmen Tone Sidneys hinzufügt „Haben derowegen die, welche heutiges tages Comedien geschrieben, weit geirret, die Keyser vnd Potentaten eingeführt; weil solches den regeln der Comedien schnurstracks zuewieder laufft", so drückt er sich weit schroffer aus, als Scaliger, der hier ein Auge zudrücken möchte: „Contra in Comediis nunquam Reges, nisi in paucis" [2]). Er denkt dabei an den Amphitryo des Plautus und ist auch hier sehr für eine freie Bewegung, für Begünstigung der Neues schaffenden Phantasie. Er hat es gern, wenn jemand nova inveniat, quae alii queant imitari, die novitas erscheint ihm als summa laus in Poetica [3]). Er prahlt mit einem solchen Muster-Stücke, das er selbst geschrieben, tanta rerum novarum inventione, ut septem Erasmis non uni potuerit esse satis. Wir haben also auch hier, wie beim heroischen Gedicht bei Opitz eine Abweichung von Scaliger zu

---

[1]) Vgl. Scal. Poet.[5]. 333.

[2]) Poet.[5]. 332, auch Pontan (a. a. O. 26) hält die Einführung von „illustriores angustioresque personae" für erlaubt.

[3]) a. a. O. 36.

conſtatiren. Auch Sidney ſucht das Weſen der Comödie einzig in den personis vilioribus. „This doth the Comedy handle so in our private and domestical matters, as with hearing it, we get as it were an experience“ [1]); auch ihm fällt der Amphitryo ein, aber ſtatt dadurch zu tieferem Nachdenken angeregt zu werden, wirft er ihn ſofort in eine beſondere Claſſe: „and I knowe, the Auncients have one or two examples of Tragy-comedies, as Plautus hath Amphitrio“ [2]). „Tragikomödie“ — animam salvavit. Hier kann man ſo recht ſehen, wie es mit der Aeſthetik dieſer Leute beſtellt iſt, wenn ihre große Leuchte Ariſtoteles einmal verliſcht. Hätte ſich der Theil der Poetik, in dem Ariſtoteles über die Comödie zu handeln verſpricht [3]), erhalten, ſo würde man in dieſem Punkte nicht ſo ganz rathlos geweſen ſein. Zwar hat Ariſtoteles im erſten Theile des fünften Capitels und auch in dem reichhaltigen neunten ſo Treffendes darüber geſagt, daß man wohl im Stande geweſen wäre ſich daraus ſeine Geſammtanſicht zu conſtruiren, wenn man es verſtanden hätte, dieſe Winke zu benutzen. Mit dem genialen Blick für das Weſentliche in den Dingen geht er über die Aeußerlichkeiten, an die ſich dieſe Poetiker klammern, hinweg auf die Beſtimmung des durchaus Charakteriſtiſchen jeder Comödie los und findet es nicht in der ſocialen Stellung der handelnden Perſonen, nicht im glücklichen Ausgange, auch nicht in dem Stoff, der ja ſehr wohl Laſter und Verbrechen enthalten kann, ſondern wie er es bei der Tragödie thut: in der Empfindung des Publikums, des Hörers. Wo das *γελοῖον* vorhanden iſt, ſo iſt ſein Gedankengang im fünften Capitel, da iſt die Comödie und mag auch ein *ἁμάρτημά τε καὶ αἶσχος* vorhanden ſein, es iſt dann ſicher, wie das *γελοῖον* ſelbſt, *ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν*. Ein ſolches *ἁμάρτημα* findet ſich im Gegenſatz zur tragiſchen Schuld nur bei den *φαυλοτέροις* [4]) und dieſe Erwägungen beſtimmten ihn nun, wie ich glaube, gleich an den Anfang des Capitels folgende Definition zu ſetzen *Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶ μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν* [5]).

---

[1]) Sidney, An Apologie for Poetrie (English Reprint p. 44).
[2]) Ebend. p. 65.
[3]) Poet. 6 ed. ac. 1449. b. 21.
[4]) Inſofern ſie (es) noch lächerlich ſind.
[5]) ed. ac. 1449. a. 31.

Mit dieser Definition setzt sich der Weise von Stagira sowohl über die personae viliores, als über die exitus hinweg. Aristoteles erklärt zwar im 13. Capitel für die schönste *σύστασις* des *μῦθος*, wenn die Tragödien *εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν* und lobt deswegen den Euripides als den *τραγικώτατος τῶν ποιητῶν* „wenn er auch sonst nicht besonders in der Wahl seiner Mittel ist", aber die *σύστασις*, wie sie etwa die Odyssee zeigt und die bei ihm den zweiten Rang hat, ist ihm, wenn auch *μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία*, deshalb nicht untragisch[1]). Scaliger hat nun wohl eingesehen, daß diese beiden äußerlichen Stützen zu schwach sind. In Betreff der personae viliores wissen wir es bereits. Aber auch der exitus genügt ihm nicht, „nam et Comoediae multae infelices quibusdam fines habent" „nec minus laetae Tragoediae non paucae"[2]). Das Auskunftsmittel jedoch, das er ergreift, steht zwar im Aristoteles (denn trotz seines Bramarbasirens kann er den Aristoteles doch nicht entbehren), es ist aber als Definition — und als solche muß man es, da es nach Scaligers Ansicht das einzig wirklich unterscheidende Merkmal ist, nehmen — durchaus unaristotelisch.

Man erinnere sich, daß Aristoteles im neunten Capitel als diejenige Dichtungsgattung, in der sich das *φιλοσοφώτερον* und *καθόλου* der *ποίησις* „gleich offenbare" die Comödie anführt[3]). Die Begebenheiten werden frei und nur nach der Wahrscheinlichkeit von den Dichtern zusammengestellt und „daher legen sie auch ihren Personen willkürliche Namen bei". Er fügt hinzu, daß die Tragödie die wirklichen (durch Sage oder Geschichte beglaubigten Namen) vorziehe, aber auch nur vorziehe, und weiß sehr wohl den einzigen Grund dafür anzugeben, daß im Tragischen „das Glaubliche nur wirksam ist". Aber für ein nothwendiges Requisit der Tragödie hält er es nicht, denn er kennt Tragödien, wo nur *ἐν ἢ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα*, ja solche, wo die Erfindung ganz frei ist, wie im Anthos des Agathon. Eben dieselbe Einschränkung würden wir von ihm im Hinblick auf die alte attische Comödie auch für die Comödie erhalten haben. Scaliger steht nun der comoedia

---

[1]) ed. ac. 1453. a. 32.

[2]) Scal. Poet.[5]. III. 96. p. 333.

[3]) ed. ac. 1451. b. 12.

vetus durchaus nicht so gegenüber, wie seine und noch mehr die folgende Zeit. Man konnte dem Aristophanes die Ungezogenheit gegen Sokrates nicht vergeben und in aller Munde waren die Aussprüche Plutarchs, der in der Gegenüberstellung des Aristophanes und Menander sich nur aus diesem Grunde zu der bittersten und ungerechtesten Kritik des ganzen Aristophanes hatte hinreißen lassen. Wir finden sie in dem 7. Dialoge des Ferraresen Lilio Gregorio Giraldi, beim Père Rapin in den Réflexions (II. 26), und wenn auch in der richtigen Beleuchtung, doch nicht ohne innere Zustimmung im zweiten Buche der Institutiones Poeticae (cap. 27. § 12) von Gerard de Voss. Ein Deutscher war es, der für Aristophanes in die Schranken trat, ein Name von nicht leerem Klange: Nicodemus Frischlin und — eine Französin, Anne Dacier und zwar zu der Zeit, als sie noch Anne le Févre hieß, „Fräulein Anne le Févre".

Wie nun Scaliger überhaupt die Opposition liebt, so finden wir auch bei ihm eine ausgesprochene Vorliebe für den Aristophanes. Wir vermuthen wohl nicht zu viel, wenn wir annehmen, daß vornehmlich die Rücksicht auf ihn Scaliger veranlaßt habe, in der für die Griechen so unvortheilhaften Vergleichung der griechischen und lateinischen Epiker und Lyriker den Mantel philologischer Liebe, d. h. des Schweigens über die Dramatiker zu breiten. Aber das Charakteristikum der Aristophanischen Comödie, die nur zu bekannten historischen Namen, paßte freilich nicht für seine beabsichtigte Classificirung. Er erklärt es daher für eine „licentia", die bei der comoedia vetus stets am Platze war, und bringt nunmehr als allgemein gültigen Grundunterschied der beiden dramatischen Gattungen zuletzt die Verschiedenheit des Stoffes vor: „Illa enim accipit ex historia et rem et nomina primarias vt Agamemnonis, Herculis, Hecubae; aliqua affingit: at Comoedia fingit omnia, atque personis maxima ex parte pro re imponit nomina[1]). Man erkennt in dem letzten Zusatz unschwer die Charaktercomödie, deren Personen Vertreter einer bestimmten guten oder schlechten Leidenschaft oder Gemüthsart sind, die sich meist schon im Namen andeutet, eine Praxis, für die besonders die englischen Dichter nach Dryden eine wunderliche Vorliebe zeigen[2]).

---

[1]) a. a. O. 341.

[2]) Ueber „diese Gewohnheit, vermöge deren die poetischen Gestalten zu

Das Drama wird in der Poeterey mit geringer Aufmerksamkeit behandelt. Opitz war kein Dramatiker, aber er brachte der höchsten poetischen Kunstform mehr Interesse entgegen, als seine Zeit. Er hat auch hier zu fördern gesucht, aber er wurde schlecht unterstützt. Während man ihn für die Uebersetzungen aus Heinsius, für das Lob des Kriegsgottes, ja selbst für eine Buchhändlerarbeit, wie die Uebersetzung von Barclay's Argenis in den Himmel erhebt, und mit dem lebhaftesten Antheil oft interpellirt, ist von seinen dramatischen Leistungen, von seinen Verdeutschungen (denn es sind keine Uebersetzungen) der Senekaschen Hekuba (Troades) und der Antigone des Sophokles, sowie von seinem geistlichen Schauspiel Judith in den Correspondenzen der Freunde kaum die Rede. Dennoch bedeutet das, was er damit anstrebte, für uns ebensoviel, wie die erste Nachbildung des antiken Dramas durch Trissino für Italien. Sogar Gervinus hat dies Verdienst anerkannt, wenn er es auch aus Formen- und Regelsucht herleitet. Wie wenig verstand man es aber sich ohne Regeln und Formen zu helfen. Welche Früchte zeugte das Hoftheater in Braunschweig, die Engländer in Cassel und in Nürnberg! Allegorische Lehrdramen wie das speculum aestheticum des Joh. Rhenanus[1]), und plumpe Marktstücke wie die Ayrers sind die spärlichen Erfolge der „neuen Englischen Manier und Art“[2]).

Opitz hat keine Aristotelischen Dramaturgien veröffentlicht, wie Trissino, Heinsius und Chapelain, er hat kein gelehrt-aristokratisches Anathem gegen die Volksbühne geschleudert, wie Philip Sidney gegen die englische. London ist deswegen ruhig nach wie vor ins Theater gegangen; aber daß wir keinen Shakespeare, keinen Aristophanes gehabt haben, daran ist Opitz Schuld, während wir es ihm lieber danken sollten, daß das dramatische Talent des Andreas Gryphius an ihm erwachen konnte. Das wird jedem klar, der Opitz' Trojanerinnen[3]) gelesen hat. Diese Verdeutschungen sind zwar keine Paraphrasen

---

Apothekerbüchsen werden, deren jede ihre Etiquette trägt“, vergl. die treffende Ausführung Danzels in s. Lessing I. 161.

[1]) S. Höpfner, Reformbestrebungen 41.

[2]) Vorrede des Opus theatricum fol. 1618 „an den Christl. gutherzigen Leser“.

[3]) Buchner spricht davon wie von einer Originalarbeit. Er preist Andromache und Astyanax glücklich, daß nun auch der ferox Teuto sie besinge.

mehr, wie sie bis jetzt bei Aneignung fremder Dichtwerke einzig üblich waren, Uebersetzungen in unserem Sinne sind sie noch nicht. Man kann wohl von Hübners Bartas und Werders Tasso, nicht aber von ihnen den Beginn des neuen Uebersetzungsprincips datiren. Die den Gesprächston der Zeit wiedergebenden Alexandriner des Dialogs Antigone und Ismene als zwei moderne „Prinzessinnen", Hekuba als eine allerhöchste Königin Mutter, die in den einfachsten Strophen des Gesellschafts- und Kirchenliedes abgefaßten Chorgesänge, alles war vorbildlich für unsere Dramatiker. Die Stücke wurden auch mit Rücksichtnahme auf eine etwaige Aufführung und Composition verfaßt[1]). Von den Niederlanden her kannte er die allgemeine Begeisterung für Seneka. Nicht blos der ältere Scaliger, der Aeschylus für einen geschmacklosen Wilden hielt, Sophokles nicht beachtete und höchstens Euripides zu nachtheiliger Vergleichung heranzog, sondern die gesammte gelehrte Welt war von ihr durchdrungen, und Justus Lipsius, der die Hekuba für das elende Machwerk eines trivialen Poeten (trivialis Poetae foetum) erklärte, konnte als ein ruchloser ästhetischer Ketzer erscheinen. Am Seneka lernte die Renaissance die antike Tragödie kennen, er vermittelte ihr zuerst das tragische Metrum[2]). Noch damals nannte Joseph Scaliger jene Tragödie „divina", den Autor „summus scriptor". Aehnliche Urtheile fällte Muret. Daniel Heinse zog unser Stück bei weitem dem des Euripides vor.

In der (deutschen) Vorrede zu den Trojanerinnen „entschuldigt sich" Opitz wegen der freien Uebersetzung. Zugleich sagt er einiges über den Zweck der Tragödie. Der moralische Endzweck wird wie von dem ganzen Zeitalter stark hervorgehoben, es ist aber kein philiströses „fabula docet", keine poesiefeindliche Moral. Auf die Prüfung der Moralität der in dem Stücke vorkommenden Handlungen ließ sich die Zeit weit weniger ein, als unsere. Das beweisen schon die Stoffe, die sie mit Vorliebe wählte, die Schilderungen sexueller Roheit u. dgl. Man hatte von Aristoteles' Katharsis, mochte man sie auch noch so falsch interpretiren, gelernt, auf das endgültige mora-

---

[1]) Die Trojanerinnen am Hofe zu Liegnitz 1625. In Italien componirte dies Stück der gelehrte Neffe des gelehrten Papstes Urban VIII., Francesco Barberini. S. Ambros, Geschichte der Musik IV. 193.

[2]) S. Körting a. a. O. 317 f.

lische Resultat und seine bleibenden Wirkungen für den Charakter zu achten. Opitz denkt hierbei an den justum ac tenacem propositi virum des Horaz. „Dann eine Tragödie, wie Epictetus soll gesagt haben, ist nichts anders als ein Spiegel derer, die in allem ihrem thun und lassen auff das blosse Glück fussen. Welches wir Menschen ins gemeine zum gebrauche haben; wenig außgenommen, die eine und andere unverhoffte Zufälle voransehen und sich also wider dieselbigen verwahren, das sie ihnen weiter nicht schaden mögen als an eusserlichen wesen und an denen Sachen, die den Menschen eigentlich nicht angehen. Solche Beständigkeit aber wird uns durch Beschauung der Mißligkeit des Menschlichen Lebens in den Tragödien zuvörderst eingepflanzet. . . . Wir lernen aber darneben auch durch stetige Besichtigung so vielen Creutzes und Uebels, das andern begegnet ist, das unserige, welches uns begegnen möchte, weniger fürchten und besser erdulden". Lessing (im 78. Stücke der Dramaturgie) führt ganz dieselbe Erklärung aus Dacier an. Dieser „fand sie fast mit den nämlichen Worten bei einem Stoiker, der immer ein Auge auf die Apathie hat". Opitz kannte den Marc Aurel nicht. Er wendet das Aristotelische *μέσον* auf diesen Punkt ebensowenig an wie Dacier. Es ist aber bemerkenswerth, daß er diese Ansicht der stoischen Apathie lieber auf das Fürchterliche, was uns selbst treffen kann, als wie Heinsius auf das Gräßliche, das andere getroffen hat, bezieht und hier, wo es so nahe lag, seinem bewunderten Vorbilde, dem ersten Dramaturgen der Zeit, nicht folgte.

Die lateinische Zuschrift der im Jahre 1636 beendigten Antigone enthält eine in dem bekannte Stile abgefaßte Apologie der Tragödie und des Sophokles in Bezug auf seinen unanständigen und unmöglich zu glaubenden Tod durch eine Weinbeere. In der Inhaltsangabe wird mitgetheilt, daß Sophokles „kurz vor Alexandern dem grossen gelebet" und Antigone hartnäckig als Fräulein titulirt. Interessanter sind die Auseinandersetzungen der Dedikation des schon durch seine Form auffälligen geistlichen Dramas Judith (1635). Opitz sagt in der Vorrede selbst, daß er das Stück „vor etzlichen Jahren an Erfindung und Worten einen großen Theil auß dem Italiänischen entlehnt". Eine Nachweisung ist noch nicht versucht[1]). Judith wird

[1]) Klein, Geschichte des ital. Dramas I. 231 f. macht zwei geistliche Dramen

meist als Drama zur Musik aufgeführt[1]). Opitz nennt es selbst nicht so. Der Stoff könnte daran zweifeln lassen, die Chöre (Reihen) waren auch dem recitirenden Drama unentbehrlich). Eher könnte man aus den nie einander gleichen, in allen Formen sich ergehenden Versen des Dialogs das melische Recitativ heraushören, auf welches bei der geringen Entwickelung der Arie sich die Oper noch meist beschränkte. Danach zu urtheilen, daß Opitz sein Stück „deß Titels eines vollkommenen Schauspiels" nicht würdig findet und zum Ersatz dafür, daß es an „demjenigen, was der Gelehrten Künstler Aristoteles haben will, allerseits fehlet", fortwährend auf den würdigen, den „Heydnischen" vorzuziehenden Stoff hinweist[2]), scheint er kein großer Freund dieser Form gewesen zu sein. Diese Annahme wird bestärkt durch den Vorbericht zur „Dafne", daß er „dies Drama" „auf selbige Art", wie im Italienischen geschrieben „heutigem Gebrauche sich zu bequemen". „Welches der Author zu seiner Entschuldigung setzt, dem sonst nicht unbekannt ist, was die Alten wegen der Trauerspiele und Comedien zu befehlen pflegen." Allein sowohl die Bereitwilligkeit, mit der er Schützens Ansuchen ihm ein Libretto zu schreiben entgegenkam[3]), als die auffällige Thatsache, daß sein ihm sich ganz unterordnender Freund Buchner die zweite deutsche Oper schrieb, nachdem Opitz gemeinsam mit Schütz die erste gewagt hatte, läßt die angeführten Stellen mehr als Reserve gegen etwaige Angriffe erscheinen. Bei der Einführung dieser der gesammten modernen Kunst eigenthümlichsten Gattung finden wir den angesehensten Dichter und den größten Musiker des damaligen Deutschland verbunden. Schütz wollte zu Ehren der Verbindung zwischen den beiden ihn protegirenden Höfen,

---

dieses Titels namhaft von dem Florentiner Castellani (1528) und von Cesare Sacchetti (1564).

[1]) So bei Passow, Das deutsche Drama im 17. Jahrh. Meiningen 1849 S. 10.

[2]) Die biblischen Stoffe kamen sehr in Abnahme. Die neue Oper wählte zunächst nur mythologische. Sonst stand die Christlichkeit in Erscheinungen wie Bartas, Heinsius' Lobgesang (auch der in die Landessprachen übersetzte Christus patiens des Grotius gehört hierher) sehr im Vordergrund des litterarischen Interesses.

[3]) „Doctissimo musico Schutzio si quid a me volet promptissime inserviam." Brief an Buchner v. 9. Juni 1626. (Geiger, Mittheil. aus Handschr. S. 34.)

dem heſſiſchen und ſächſiſchen (1627), etwas ganz Außerordentliches leiſten. Er dachte an die neue Kunſtform, die ſeit dem Ende des 16. Jahrhunderts die Griechenſchwärmer und Muſikenthuſiaſten in ein gemeinſames Entzücken verſetzte[1]) und von Florenz aus ſchon ihren folgenſchweren Weg durch Europa angetreten hatte.

Das Streben, dem Drama die Melopoeie wiederzugewinnen, unter den Hauptrequiſiten, durch die nach Ariſtoteles eine Tragödie zu Stande kommt dasjenige, „ὃ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πᾶσιν“[2]), das μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων[3]), dies Streben iſt ſo alt als die Renaiſſance[4]). In den ſpektakulöſen Maskeraden der Frührenaiſſance oder in dem mauriſch-ſpaniſchen Ringelrennen (juego de sortija)[5]) laſſen Burckhardt u. a. die Oper ſich vorbereiten. Als muſikaliſches Drama aber iſt ſie ein Erzeugniß der wiſſenſchaftlich-künſtleriſchen Renaiſſance[6]) und inſofern eigentlich ſo recht ein Kind der Poetik, ein Produkt nach einem Schema. Aus dem Kreiſe theoretiſcher Debatten und privater Verſuche trat ſie bald heraus, als die an ihr ſich rapid entwickelnde Kunſt der Melopoeie wirklich jene allen offenbare Macht erlangt hatte und aus der Dienerin zur unumſchränkten Herrin wurde. Später ſah man ihr ihre gelehrte Herkunft kaum mehr an, nur die immer und immer wieder hervorbrechenden Verſuche zu ihrer Reform weiſen auf den theoretiſchen Urſprung. Das muſikaliſche Drama iſt ein Kind der Dichter, aber es ward ihr enfant terrible. Sie haben ſich in dem Maße von ihm abgewandt, als die anfangs ſpröden Muſiker ſich von ſeinen Reizen einnehmen ließen. Die Theorie beider Künſte ging Anfangs Hand in Hand. Auch die

---

[1]) Ueber die Florentiner Muſikreform und ihren Theoretiker Doni vergl. Ambros a. a. O. IV. 153 ff. Doch iſt Ambros durch ſeine muſikaliſchen Neigungen und Antipathien voreingenommen. Doni iſt nicht der Hohlkopf, als den er ihn darſtellt. Auch der Pater Martini, gewiß ein ſtrenger Muſiker und Verehrer des Contrapunkts, ſchätzt ihn ſehr.

[2]) Poet. 6. ed. ac. 1447. b. 35.

[3]) ed. ac. 1450. b. 16.

[4]) Ambros a. a. O. IV. 166 ff.

[5]) Barthold, Geſchichte der Fruchtbringenden Geſellſchaft p. 62 ff.

[6]) Ueber den Unterſchied der Renaiſſance-Oper von den früheren muſikaliſch-dramatiſchen Verſuchen (der im franzöſiſchen Opernſtreit viel genannte Sulpizio da Veroli!) ſ. Ambros IV. 211.

Musik mußte das πρέπον (decorum) beachten[1]), auf Charakter, Stimmung und Leidenschaft der Singenden merken; der gelehrte Contrapunktiker brauchte für seine Liebeslieder auch Apologien. Prätorius ist eine Art Opitz für den neuen Musikstil in Deutschland. Bald ist das Alles nicht mehr nöthig. Die δύναμις φανερά warf jede Theorie über den Haufen. Die Poeten haben nicht blos Ursache über ihre Unnatur und Entfernung von der regelrechten Poesie zu eifern, sie haben wohl ebensosehr Grund sich über die Triumphe zu ärgern, mit denen diese Unnatur das Zeitalter gefangen nahm. Die Musik ward durch die Oper eine gefährliche Rivalin der Poesie. Ihre Jünger haben seitdem nie mehr in rechtem Frieden mit einander gelebt.

Daß Schütz sich gerade die Dafne zur Composition wählte und nicht Rinuccinis späteres, größeres Werk Orfeo e Euridice, dem die Zeit allgemein den Preis der vollendeten Operndichtung zuerkannte, ist durch die Nothwendigkeit erklärt, ein kurzes Stück zu wählen, das im Saale während der Tafel zwischen schnell aufgerichteten Coulissen in kurzer Zeit abgespielt werden konnte, als sogenanntes Entremet. Dafne hat zwar 5 Akte, die durch Chöre getrennt werden (zuletzt Ballet!), aber sie sind eigentlich nur Scenen und dazu nicht übermäßig lange. Die Akte der Judith sind länger, es sind aber dafür nur drei. Die oben citirten Aussprüche von Opitz beweisen, daß die Erfindung der Florentiner Theoretiker der an den poetischen Forderungen zähe festhaltenden Poetik schon damals nicht genügte. Wie er selbst sich nun dazu stellen mochte, den poetischen Werth der ersten Oper scheint er nicht hoch angeschlagen zu haben. Drama in nuptias Torgenses, si hoc factum fuit, vidisse te nollem schreibt er an Buchner. Praeter cantilenas (Musik) reliqua enim non sint tanti. Dandum hoc erat Sagittario nostro cuius amor erga me nugas istas extorsit"[2]). Er zeigt überhaupt keine allzugroße Vorliebe für die italienische Litteratur. Trotzdem er früh aus Petrarca übersetzt, ist er bis an sein Lebensende der Sprache nicht recht mächtig geworden[3]). Um so merk-

---

[1]) S. Ambros a. a. O. IV. 171.

[2]) Bei Geiger, Mittheilungen S. 43 ff.

[3]) S. „Trostschrifft an Herrn David Müllern" in der Bresl. Ausg. v. 1690. II. p. 306.

würdiger ist es, daß er gerade in dieser ersten Oper zugleich das italienische Schäferspiel einführen mußte, das in diesem Jahrhundert bei uns eine so große Rolle spielen sollte.

Nach diesem ergänzenden Ausblick auf Opitz' Dramaturgie kehren wir zu den Ausführungen der Poeterey zurück. Wie in Scaligers Idea folgt im fünften Capitel der Poeterey auf die Comödie (da man es immer liebte mehr nach dem Inhalte, als nach der Form zu ordnen) die „Satyra". Wenn wir erfahren, daß „zue einer Satyra zwey dinge gehören: die lehre von gueten sitten vnd ehrbaren wandel, vnd höffliche reden und scherzworte", so merken wir gleich, daß die Zeit der kecken, oft frechen, genialen, aber unglaublich schonungslosen, dabei immer schmutzigen und persönlichen Satire der Früh- und Hochrenaissance vorüber ist. Die Kritik hatte seit der Reformation angefangen die Bemerkung zu machen, daß die „bessernde" Wirkung dieser Satire eine verhältnißmäßig sehr geringe sei. Man glaubte die stark kanzelrednerisch angehauchte Warnung nicht oft genug wiederholen zu können: „ut ne, dum vitia insectamur, eas ponamus voces, e quibus qui legunt, euadant deteriores" [1]). Daher erstens ein Anathem über alle persönlichen Pasquillanten, und zweitens fast allgemein Bevorzugung des höflich zahmen sermo des Horaz vor der von bitterer indignatio diktirten satira des Juvenal. Fast an Opitz anklingend drückt der im 17. Jahrhundert als der maßvolle Emendator Julius Cäsar Scaligers gefeierte Gerard de Voß obigen Satz aus: „Ut igitur finis Satyrae est mores emendare, ita forma ejus est ludus sive jocus salsus et mordax. nam dicacitas et lepos praecipuae sunt satyrae virtutes" [2]).

Ganz dasselbe gilt von dem Epigramm, das überhaupt nur als „eine kurtze Satyra" aufgefaßt wird, so wie die Satire, unverständig genug, der Zeit nur „ein lang Epigramma" ist. „Ein lang Epigramma" ist ja nach Ansicht der Poetik, die ihre Berechtigung hat, gar kein Epigramm mehr. „Denn die kürtze ist seine eigenschafft, vnd

---

[1]) Scaliger, Poet.[5]. III. Cap. 97. p. 343.

[2]) Institutiones Poeticae (Haag 1647) III. Cap. IX. § 10. (Amsterdamer Gesammtausg. III. 2. p. 144.) Vgl. Casaubonus in den Prolegomena zur Ausgabe des Persius (Paris 1605), woraus Opitz seine Ausführungen zum Theil entlehnt.

die spitzfindigkeit gleichsam seine seele vnd gestallt", wie Opitz aus Scaliger[1]) übersetzt. Auch bei Scaliger findet sich bereits die stete Beziehung des Epigramms auf seinen Ursprung, die Aufschrift. Sogar das Lemma ist ihm ein Epigramm. „Epigrammatis nomen valde amplum, ad quanvis inscriptionem. vnde et Lemmata dicta, scilicet indicaturae"[2]). Aber er glaubt einen Unterschied machen zu müssen zwischen der bloßen indicatio und dem „Sinngedicht", das aus einer Proposition „eine spitzfindigkeit an dem ende" (arguta in fine) bringt, „das allezeit anders als wir verhoffet hetten gefallen soll". Scaliger hält in Folge dessen folgende Definition für nothwendig: „Epigramma igitur est poema breve cum simplici cujuspiam rei vel personae vel facti indicatione, aut ex propiositis aliquid deducens. Quae definitio simul complectitur etiam divisionem, ne quis damnet prolixitatem"[3]). Lessing hat ihn deswegen scharf getadelt[4]). Er sah, daß auch „bei der eigentlichen Aufschrift" die propositio vorhanden sei (nämlich das betreffende Denkmal oder allgemein, das beschriebene Werk), daß „folglich bei dem andern, dem eigentlichen Sinngedichte, das, was er die Vorausschickungen nennt, dem beschriebenen Werke, sowie das, was aus diesen Vorausschickungen hergeleitet wird, der Aufschrift selbst entspreche". Aber selbst wenn Scaliger so geistreich gewesen wäre diese Einheit zu entdecken, so hätte er nicht viel damit anzufangen gewußt. Und auch Lessing hat nicht viel mehr damit gewonnen, als eine sehr geschickte etymologische Aufklärung. Denn wenn das „Epigramm" auf einem Denkmal zum „Sinngedicht" werden soll, so muß das betreffende Werk in dem Theile, den Lessing „die Erwartung" nennt, eben noch einmal beschrieben werden (beschriebenes Werk!), um einen witzigen oder nur sinnreichen zweiten Theil („Aufschluß") möglich zu machen, sonst bleibt es immer ein bloßes Lemma und giebt vielleicht der Combinationsgabe eine Nuß zu knacken, nie aber dem Verstande eine angenehme, spielende Beschäftigung, die das Sinngedicht durch seine

---

[1]) a. a. O. III. Cap. 125. p. 390.

[2]) I. Cap. 56. p. 121.

[3]) a. a. O. 390.

[4]) „Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm ꝛc. I. 2 ff. (Hempel X. 97 ff.)

Erwartung und den Aufschluß gewähren soll. Da es aber Scaliger nur darauf ankam zu registriren und für jedes Fach practische Vorschriften zu geben, so möchte ich jene divisio, obwohl sie in die Ur-Definition nicht paßt, doch sehr angemessen finden, um so mehr, da Scaliger signorum, statuarum, trophaeorum etc. inscriptiones sehr wohl für Epigrammata hält, wenn sie nur eine Propositio haben. Es wäre sogar zu wünschen gewesen, daß man die genera mehr unterschieden und nicht ein einfaches Epitaph wie folgendes „Aspicite o cives, senis Ennij imaginis formam: (Propositio, zugleich Beschreibung des Denkmals) Hic cecinit vestrum maxima facta patrum (Aufschluß)[1]) mit den übrigen Gattungen in eine Reihe gestellt, „vberschrifften der begräbnisse vnd gebäwe, Lobe vornehmer Männer vnd Frawen, kurtzweilige schertzreden vnd anderes" nicht zusammengeworfen hätte. Drollig illustrirt dies Pontan[2]), bei dem das Epigramm schon als die Lieblingsgattung erscheint, welche es im 17. Jahrhundert besonders für die schöngeistigen patres werden sollte. Im Epigramm spiegelt sich ihm Epos (Lob berühmter Männer), Tragödie (Grabschriften) und Comödie (Scherzreden). Es war eine Poesie im Kleinen (petite poésie). Das Jahrhundert behielt übrigens die Bezeichnung Epigramm nicht durchweg. Als man bei uns anfing zu deutschthümeln, wurde „Aufschrift, Inschrift, Ueberschrift, Sinngedicht u. a." dafür gewählt. Lessing (a. a. O. im Anf.) glaubte, daß „Sinngedicht" die übrigen Bezeichnungen verdrängen werde. Keine aber hat sich neben Epigramm behauptet, bis in Nachahmung Goethes und Schillers das ironisch so genannte Martialische Xenion für eine ganz besondere Gattung in Aufnahme kam.

Getreu der Scaligerschen Reihenfolge[3]) werden nun die „Pastoralia" „die Eclogen oder Hirtengedichte" abgehandelt. Sie „reden von schaffen (ovilia), geißen (capraria), seewerk (= Säen, arationes), erndten (messes), erdtgewächsen (holitoria), fischereyen (piscatoria) u. a." Man hielt es schon für eine einiger Maßen aus dem Charakter des Gedichts heraustretende Neuerung, daß Theokrit[4]) und nach ihm

[1]) Hier ist die Erwartung ganz anderer Natur, die argutia sehr gering und nur in dem Besserwissen des Inscribenten bestehend.

[2]) a. a. O. 51 ff.

[3]) III. Cap. 98.

[4]) Vgl. Th. Birts Elpides. Marburg 1881.

Sannazaro Fischer in ihre Idyllen einführten[1]). Hier kann man so recht sehen, in welch lächerlicher Weise der Inhalt die Classificirung bestimmte. Auch Scaliger rühmte sich, ein neues Genre aufgebracht zu haben. „Per hiemem vero ad focum finximus nos novo modo Aniculas et puellas." Der Titel war Villica („quae Villica inscripsimus"); „Dorfgeschichten"! — Opitz fügt noch nach Scaliger eine Anmerkung über den dem Pastoralgedichte gemäßen Stil hinzu (für welchen die Poetik bei jeder Gattung die Anweisung zum Aufziehen des zugehörigen Registers giebt). Dieselbe wird gerade für die Idylle in der Folgezeit eine oft und unbarmherzig geschwungene kritische Waffe. Er sagt nämlich: die Eclogen „pflegen alles wovon sie reden, als von Liebe, heirathen, absterben, buhlschaften, festtagen vnnd sonsten auff jhre bäwrische vnd einfältige art vorzuebringen"[2]). Die von Scaliger aufgeführten Stoffe hat Opitz etwas in usum delphini gestutzt. So läßt er die Neckereien der Liebenden (Oarystiae)[3]) fort, auf die Scaliger großes Gewicht legt, auch die schon bedenklicheren ehelichen Streitigkeiten und die Raufereien (altercationes), obwohl seine lieben Deutschen besonders an letzteren damals ein herzliches Vergnügen gefunden hätten, und setzt die ehrbaren „heirathen" und das nicht gerade idyllische „absterben" dafür an die Stelle.

Die Pastorelle bildet den Uebergang zu den lyrischen Dichtarten, die Opitz ziemlich scharf abgegrenzt zusammenfaßt. Zuvörderst die Elegie. Man leitete sie allgemein von traurigen Ergüssen (ἐὲ λέγειν, εὖ λέγειν sc. τοὺς τεθνεῶτας u. dgl.) her, bekannte aber über ihre Entstehung ungewiß zu sein. Daß man den Ausdruck bei Funeralien zuerst gebraucht, meint Scaliger[4]), deute Ovid „in funere Tibulli" an. Dann sei er auf Liebesklagen übertragen worden, mit großem Recht, wie er drastisch ausführt. An anderer Stelle[5]) aber gefällt ihm diese Erklärung nicht mehr. Wie er überhaupt den Amatoriis

---

[1]) „addidit piscatoria." Scal. a. a. O. 344.

[2]) Vgl. den Ausdruck bei Scal. 344 f.

[3]) Theocrit XXVII.

[4]) a. a. O. I. Cap. 50. p. 117, er denkt an Amores 3, 9. 4: nimis ex vero nunc tibi nomen erit.

[5]) a. a. O. III. Cap. 124. p. 389. „Eius (Elegiae) materiam primum ajunt fuisse lugubrem. Nobis non placet, sed ab amantium commiserationibus dictam puto."

eine große Bedeutung in der Entstehung der Kunst beilegt, so möchte er sie auch hier für das Ursprüngliche halten. Opitz hat sich der ersten angeschlossen, sonst aber für den Stoff die zweite Behandlung der Elegia in der Idea fleißig benutzt. Sie bringe also natürlich zuerst „Buhlergeschäffte", ferner aber „klagen der verliebten (amantium commiserationes), wündschung des todes (mortis exoptatio), brieffe (epistolae), verlangen nach den abwesenden (amicae absentis detestatio), erzehlung seines eigenen lebens (propriae vitae explicatio) und dergleichen". Als Muster sind nur Lateiner und Neulateiner angeführt.

„Die Echo oder der Wiederruff" werden kurz erwähnt. Bei Scaliger figurirt dies facetum genus, quod frigide Graeci, Latini acutius exercuere, als argutia unter den Feinheiten des Epigramms „non sine magna auditorum attentione" anzubringen [1]). Ueber diese wohlfeilen Wort- und Tonspielereien des dichterischen Arkadiens besondere Vorschriften zu geben blieb einer späteren Zeit vorbehalten. Sie als bestimmte Classe philiströs registrirt und nummerirt zu sehen, wirkt sehr unangenehm. Es ist gerade so, als wenn eine Musiklehre, weil einmal eine Pastoralsymphonie geschrieben wurde, nun eine besondere Symphoniespecies unterscheiden wollte mit obligatem Nachtigallensang, Amselschlag und Kukuksruf. Man wird fragen, was sich schließlich viel über solche Dinge sagen lasse. Aber auch das Echo hat seine Gesetze und Probleme gehabt, und es ist darüber gestritten worden trotz Einheiten und Katharsis. Von Ronsard und Opitz freilich noch nicht, wohl aber von ihren grammatischen Correctoren.

Daß die „Hymni oder Lobgesänge" unter einer besonderen Classe besprochen werden, das verdanken sie dem Vorgange Scaligers, der nicht blos im Historikus sondern auch in der systematisirenden Idea ihnen die Ehre eines besonderen Capitels einräumt. Wir haben bei Gelegenheit des Heldengedichtes bereits auf diese Gattung hingewiesen. Sie gedieh zu einer besonderen Beliebtheit, als der darin excellirende, zu seiner Zeit in den Himmel gehobene [2]) Grieche Michael Marullos

[1]) „Echo in fine versuum" a. a. O. 391.

[2]) Bis ins 18. Jahrhundert hinein fast ebenso berüchtigt, wie die Parallele zwischen Homer und Vergil, war die lange und vernichtende Kritik des Marullus in Scaligers Poetik VI. Cap. IV. Sie scheint aber begründeter und gerechter, als jene des Homer.

(† 1511), obwohl er ein halber Heide war, sie zuerst auch auf christliche Stoffe anwendete. Diese für die Renaissance so bezeichnende verkehrte Entwicklung deutet sich auch in den Besprechungen bei Opitz und seinem Vorbilde Scaliger an. Erst die Hymnen der Heiden, „die sie ihren Göttern vor dem altare zu singen pflagen“ [1]) „vnd — an zweiter Stelle — wir unserm GOtt singen sollen“ [2]). Natürlich ist das „singen“ nur bildlich zu verstehen, die Hymni der Renaissance waren nicht für Musik berechnet ebensowenig als ihre — meist hexametrischen — Psalmparaphrasen, die wohl zu unterscheiden sind von den strophischen, für Musik bestimmten „Psalmen“ in den Landessprachen. Scaliger theilt sie nach der Grundstimmung (Bitt- Preis Gesänge u. s. w.) in mehrere Classen [3]). Opitz hat das falsch aufgefaßt und versucht eine uns nicht mehr befremdende, aber gerade hier ziemlich unglückliche Eintheilung nach dem „was sie loben“ [4]).

Die kürzeren Gelegenheits- und Stimmungsgedichte aller Art, für die Scaliger mit unglaublicher Pedanterie Classificationen bis ins Einzelnste unternimmt, faßt er in zwei Gruppen zusammen, Gedichte zur Recitation und Lektüre und solche „die man zur Musik sonderlich gebrauchen kann“. Die ersteren sind ihm nur als Masse etwas, Sylvae, die Quintilianische [5]) Bezeichnung, der er aber eine etwas weitere Ausdehnung giebt, als Scaliger (III. cap. 99). Zwar sind sie ihm auch nach des Statius „Epistel für dem ersten Buche“ „carmina, die auß geschwinder anregung vnnd hitze ohne arbeit von der hand weg gemacht werden“, aber wie im Walde „vieler art vnd sorten Bäwme zue finden sindt“, so „begreiffen sie auch allerley geistliche vnd weltliche getichte, als da sind Hochzeit- und Geburtlieder (Epithalamium, Genethliacum), Glückwündtschungen nach außgestandener krankheit (Soteria), item auff reisen (Apobaterion), oder auff die zuerückkunfft

---

[1]) Scal. 108.

[2]) Scal. 372.

[3]) a. a. O. 373.

[4]) Wobei wohl das vorhergehende Scaligersche Capitel (III. 110) „Quae quisque laudare possit“ (das jedoch nicht eintheilt), von Einfluß gewesen ist.

[5]) O. citirt die Stelle X. 3. 17. Ed. Bonnell. II. 174, wo der Ausdruck ein vitium, eine leichtfertige Arbeit bezeichnet. Scal. (a. a. O. 345) legt den Ausspruch des Statius Quintilian bei.

von denselben (Epibaterion)[1]), und dergleichen". Die Gedichte zur Musik aber sind ihm die eigentlichen „Lyrika". Nach Ronsards Bemerkung über die Sapphische Ode ist ihm die Musik „das leben und die Seele der Poeterey"[2]). „Diese getichte erfordern ein freyes lustiges gemüte", auf sie wird bereits all der geistige Schmuck verwendet, den man später der Opernarie für unentbehrlich hält. Sie „wollen mit schönen sprüchen vnnd lehren häuffig gezieret sein wieder der andern Carminum (Heldengedichte?) gebrauch, damit nicht der gantze Cörper vnserer rede nur lauter augen zue haben scheine". Man wollte Sinn in den Musikstücken, concetti, Wortspiele u. dgl. Sie durften durch die Musik nicht verdunkelt werden. Es war dies erstes Erforderniß der Aufführung[3]). Das Festhalten an der Musik bestimmte eben nur der Name „lyrische Gedichte". „Ihren inhalt betreffendt", sagt Horatius (Musa dedit fidibus etc.) „das sie alles was in ein kurtz getichte kan gebracht werden beschreiben können"[4]). Die Kürze also (nicht blos wie wir schon sahen der Verse[5]), sondern auch des Ganzen) entscheidet darüber, ob ein Gedicht den Namen eines „lyrischen" verdient. Auch dies wunderliche Kriterium weist auf die musikalische Behandlung. In der Aufzählung der Stoffe folgt Opitz zum großen Theil dem Cap. 123 der Idea: „buhlerey, täntze, banckete, schöne Menschen[6]), Gärte, Weinberge, lob der mäßigkeit, nichtigkeit des todes u. s. w., sonderlich aber vermahnung zue der fröligkeit", wie man sieht, eine sehr wenig pessimistische Lyrik.

Wie bei Scaliger „folgen den dingen (rebus) jetzund die worte" (verba). Auch die Ueberschrift „Von der zuebereitung" gleicht dem Titel seines vierten Buches, Parasceve (παρασκευή). Opitz ist nun nicht mehr so naiv, als im Aristarch. Um die Bestimmung der

---

[1]) Besondere Capitel bei Scaliger. Fritzsch (a. a. O. 45) sucht ohne Grund nachzuweisen, daß Opitz mißverständlich zwei Arten Sylven unterscheide.

[2]) Poeterey 7 (Braune 48). Gervinus hat aus dieser Ronsardschen Stelle bei Opitz flüchtig genug „einen offenbaren Bruch mit der Musik ja mit der lyrischen Poesie" constatirt. Vgl. unten S. 111.

[3]) Ambros, Geschichte der Musik IV. 161.

[4]) Vgl. Ronsard, oeuvres (Ed. Elzevirienne) III. p. 19 und Scaliger 388.

[5]) „brevitas versiculorum" bei Pontan a. a. O. 37.

[6]) Haumann der erste Commentator der Poeterey und Bodmer verbessern „Menschen". Ich bezweifele, ob mit Recht.

Sprache, deren Cultur dort gefordert wird, stritten sich viele Provinzen. Er ist jedoch zu sehr Schlesier, um den hochmüthigen Meißnern (Anhaltinern!) eine Concession zu machen, es mochten ihm auch seine eigenen schlesischen Reimsünden auf dem Gewissen liegen, denn er drückt sich in diesem Punkte so allgemein wie möglich aus. Bestimmter spricht schon ein Privatbrief an Venator in Straßburg aus dem Jahre 1628[1]): „veluti ego Silesiaca dialecto non utor, ita neque vestra Aslatica uti te posse puto". Er kennt ein deutsches Atticum, das Lutheranum. „Hoc nisi sequaris, erres necesse est." Ronsard blieb muthiger bei der Behauptung seines, wie er selbst erkennt, verlorenen Postens. Er weist im Abrégé[2]) seinen étudiant dazu an, fort und fort aus dem frischen Borne der Dialekte zu schöpfen. Mit offenbarem Bezug auf die Würdigung der γλῶτται und ihrer Wirkungen im 22. Capitel der Aristotelischen Poetik weist er auf die Bedeutung der Dialekte in der Blüthezeit griechischer Dichtung hin und zuckt verächtlich die Achseln über die sogenannte Sprache des Hofes, für die „ein Paar Dämchen und junge Stutzer" den Ton angeben. Leider war dies aber zugleich die Sprache des „seul Roy", „die man reden muß, wenn man zu etwas kommen will". Als Opitz 1630 nach Paris kam, sollte er selbst Gelegenheit haben, sich über den „neuen Grief und Hofemuster" zu ärgern[3]). Auch die Beachtung der alten Sprache und die Erkenntniß des Werthes ihres Wortschatzes zeichnet Ronsard aus. Er hat ferner kein Bedenken getragen, die Sprache durch antike Worte, nicht blos lateinische sondern auch griechische zu bereichern und viele derselben sind in ihr Fleisch und Blut übergegangen. Opitz mußte bei der Natur der deutschen Sprache und überdies bei der Krisis, in der sie damals sich befand, in diesem Punkte vorsichtiger sein. Von ihm datirt die Vertheidigungsgarde der Sprache gegen das unglaubliche Fremdwörterunwesen, die wenigstens die Litteratur (allerdings nur in der ersten Hälfte des Jahrhunderts) rein erhielt. In der Verbannung der pedantischen und undeutschen Deklination classischer Eigennamen, ja „soviel möglich" ihrer Endungen stützt er sich wieder auf Ronsard[4]).

---

[1]) Andreas Tschernings Unvorgreifliches Bedenken ꝛc. (Lübeck 1658) p. 40.

[2]) Oeuvres (Ed. Elz.) VII. p. 321 f.

[3]) A. v. 1690. II. 28.

[4]) „Si tu te sers de noms propres des Grecs et Romains tu les tourneras

Dagegen ist Opitz sehr für Erweiterung der Sprache innerhalb ihrer Grenzen durch neue Wortbildungen, „composition“. Die neulateinische Dichtung erging sich schon längere Zeit mit Vorliebe in Zusammensetzungen von Worten. Die griechische Sprache galt dafür als besonders geeignet; sie ist es gewiß nicht mehr als die lateinische, aber in letzterer waren die Vorbilder nicht so zahlreich und so glücklich, hatten nicht die frische Naivität wie die Epitheta des Homer, nicht die Komik der grotesken Wortungethüme bei Aristophanes. Joseph Scaliger galt unter den Neulateinern darin für besonders glücklich[1]). Schon der ältere Scaliger hat einen Lobgesang auf Bacchus gedichtet; dieser Gott mußte nämlich die meisten jener Wort-Bandwürmer über sich ergehen lassen. Man glaubte wahrscheinlich den Ton des bacchischen Taumels zu treffen, wenn man eine ganze Reihe solcher fremdartiger Töne daherschnurren ließ und den Vorleser echt bacchisch um seinen Athem brachte. In Wahrheit machen diese Dinge einen ziemlich pedantischen Eindruck, da man die Absicht gar zu bald merkt und die Phantasie schnell müde wird, wenn die sich jagenden Worte nicht durch ihre Bilder, sondern durch ihre Schälle imponiren wollen[2]). Auch Ronsard, Daniel Heinse und nach ihm Opitz haben dem Bacchus dies Opfer gebracht und zwar zum Staunen der gelehrten Welt in den Landessprachen. Das hat diesem Lobgesang auch den Eintritt in die Poetiken verschafft. Das 16. Jahrhundert griff natürlich dies ausgezeichnete Mittel, durch Entfesselung irgend welchen Uebermuthes eine Regel der Poetik zu erfüllen, mit großem Vergnügen auf. Welch abenteuerlichen Spuk unser Fischart damit getrieben, ist allgemein bekannt. Es ist aber bezeichnend dafür, wie schwach das Sprachgefühl war oder wie irritirt es durch das Romanisch Parliren wurde, daß Opitz für die Bildung solcher Zusammensetzungen Regeln geben zu müssen glaubt und vor der franzö-

---

à la terminaison Françoise, autant que ton langage le permet.“ (Ronsard a. a. O. p. 320.) Diese Tendenz wiegt noch bei Corneille vor und herrscht in Frankreich bis in die 2. Hälfte des 17. Jhrh. S. Wilh. Ricken, Untersuchungen über die metr. Technik Corneilles (Halle 1884) S. 22 f.

[1]) S. Poeterey 6 (bei Braune S. 29).

[2]) Ueber diese Neigung schon bei den früheren Meistersingern. S. Wackernagel, Litteraturgesch. I.[2]. S. 328.

sischen Weise das verbale an erste Stelle zu setzen (z. B. ébranle-rocher bei uns „Felserschütterer") warnt. Im Anschluß daran wird hier auch die Acht über die Stellung des Adjektivs hinter seinem Namen ausgesprochen. Daß bei Aufstellung dieser Regel undeutsche Angewohnheiten bestimmend gewesen sein mögen, wird durch ihre Autorität bei den Meistersängern wahrscheinlich gemacht. „Unredbar ist ein Fehler und wird begangen, wann man anderst bindet, als man zu reden pflegt. Zum Beyspiel: Der Vatter mein — Ist fromm und fein; — Die Mutter gut — Mir gütlich thut. Man sagt nit: Der Vatter mein; sondern mein Vatter; auch nit die Mutter gut; sondern die gute Mutter. Ein unredbar Wort wird für eine Sylbe gestrafft" [1]). Eine merkwürdige Inconsequenz zeigt die Regel über den verbalen Gebrauch von Substantiven. Er ist im Englischen bekanntlich von der weitesten Ausdehnung, da dort gar keine verbale Endung nöthig ist. Aber das stereotype „iser" im Französischen oder gar das damals im Deutschen für nothwendig befundene durchaus undeutsche „—iren" machen eine poetische Verwendung solcher Worte unmöglich. Opitz warnt auch vor häufigem Gebrauch. Dennoch haben sich gerade zwei der Wörter, die er verwirft, eingebürgert: „marschiren" und „serviren", allerdings in einer ganz bestimmten Bedeutung.

Syntaktische Vorschriften sind Vermeidung der Amphibolie („der Deutlichkeit halben") und „ἀναστροφή oder verkehrung der Worte". Diese ängstliche Einschraubung der freien Satzbewegung, die für die Dichtung nur nachtheilig wirken konnte, brachte gegen Ende des Jahrhunderts Weise als ganz neue Erfindung vor und sprach sie mit einer seltsamen Rigorosität aus. Noch heute verbindet man diesen Versuch der Einschnürung unserer Sprache in den starren französischen Satzbau mit Weises Namen. Opitz brachte das Verbot aus Holland mit, wo wir es bei Abraham v. d. Myle schon 1612 ausgesprochen fanden, vielleicht ist auch durch Vermittelung der Straßburger Freunde schon 1624 ein Klang von jenseits des Rheines zu ihm gedrungen.

Die „zuesammensetzung der worte" ist ferner wichtig für den

---

[1]) Wagenseil, De civitate Norimbergensi p. 528. Nr. 13 unter den 32 Fehlern der Tabulatur.

Klang des Verses[1]), den cantus der Gedichte. Man wendete dieser Seite der Kritik eine sehr große Aufmerksamkeit zu, und es ist schier unglaublich, wie viel Seiten bei Scaliger die Schönheiten füllen, die er in dieser Beziehung bei Vergil entdeckt hat. Man muß dabei bedenken, daß bei der geringeren Entwickelung der Musik der bloße musikalische Klang der Verse für jenes Geschlecht noch einen ganz besonderen Reiz gehabt haben muß. Weit mehr als heute kam es den damaligen Dichtern darauf an, auch im Epos durch des Verses Moll- oder Durklang, längere oder kürzere Melodie, beschleunigtes oder getragenes Tempo Stimmung nicht blos zu erwecken sondern auch festzuhalten und zu variiren. Daneben liebte man es freilich sehr zu malen, und suchte dabei wohl gar den rauhen Klang. „Als wie Virgilius von dem Berge Etna redet, brauchet er alles harte vnd gleichsam knallende buchstaben". (Vidimus undantem ruptis fornacibus Aetnam — Flammarumque globos liquefactaque volvere saxa.) Wenn man von den Buchstaben L und R hört und ihrem Nutzen „in beschreibung der bäche vnd wäßer" („Der klare brunnen quillt mit lieblichem gerausche"), so denkt man nicht blos an Harsdörffer und Klaj, sondern auch an Brockes, den Hamburger Rathsherrn, der mit diesen zwei Buchstaben donnerte, blitzte, die aufgeregte Natur beruhigte und die litterarische Welt in ehrfurchtsvolles Staunen versetzte. In dasselbe Bereich gehört das Bestreben, die Versfüße möglichst mit einander zu verketten und daher einsilbige Wörter in längerer Reihe nicht zu dulden. Opitz giebt diese Regel „wegen der menge der einsylbigen wörter, die wir haben" mit einiger Reserve. Er hat sie selbst oft nicht beachtet[2]). Spätere Schulmeister der Poesie gaben unendlich viel auf diese vitia, die uns schon von den lateinischen Poetikern her bekannt sind. Auch das Ende der Verse mit vielsilbigen Wörtern, namentlich wenn der Reim männlich ist, klingt ihm „grob und harte" (z. B. vnterthänigkeit — gelegenheit). Diese Regel erlebte mannigfache Modifikationen, an sie knüpft sich die Frage der Zulässigkeit dactylischer (gleitender) Reime.

[1]) „De pedum constitutione ex iuncturis verborum et eorum quantitatibus." Scal. IV. Cap. 49.

[2]) Gleich in dem Sonette „Du schöne Tyndaris" (bei Braune p. 44 f.) Seine Leser strichen solche Frevel an, Correcturen sind in den Ausgaben des 17. Jh. keine Seltenheit.

Für „das anſehen und die Dignitet der Poetiſchen rede" wird, was „tropen, schemata und Figuren" anlangt, auf die unzähligen Lehrbücher der Rhetorik und auf Scaliger verwieſen. Die epitheta, „die den Poetiſchen ſachen einen ſolchen glantz geben", werden hier in Bezug auf Gehalt und geſchmackvolle Wahl beſprochen. Opitz behandelt dies viel ausführlicher als Ronſard. Er beobachtet die Epitheta auf zwei Wirkungen hin, Unterſcheidung und Vermehrung des Begriffs[1]). Auch die Berechtigung des pleonaſtiſchen Epithetons (weiße Milch, feuchter Wein) in der Poeſie, vor dem Ronſard nur warnt, führt er nach Ariſtoteles[2]) und Quintilian[3]) aus. Als oberſtes Kriterion für den Geſchmack gilt ihm hier die Wahrheit, und beſtimmt durch Ronſards begeiſterten Lobſpruch[4]) empfiehlt er Homer als ein in dieſer Beziehung unfehlbares Muſter (divin exemple). Allzugroße Häufung der Epitheta in der Weiſe der Italiener (denen er dafür ein unmotivirtes Privileg giebt) wird mit Ronſards Worten[5]) verworfen.

Scaliger beginnt ſeine Parasceve mit einem breit ausgeführten Capitel, welches „Character" überſchrieben iſt[6]), Opitz endet ſeine „zuegehör" mit einem längeren Abſchnitt über „Charakter oder merckzeichen der worte". Er hat aus dieſem Capitel zunächſt die drei Stilarten entlehnt, deren Unterſcheidung damals ſo wichtig ſchien, die „hohe" (altiloqua), „mittele oder gleiche" (media, quam aequabilem vocare liceat nobis) und „niedrige art zue reden" (infima forma). Daß die ſtrenge Durchführung einer einzigen dieſer Stilgattungen in jedem „nachahmenden" Werke, namentlich im Drama eine Unmöglichkeit ſei, mußte ſich eigentlich jeder ſofort ſagen. Hatte doch gerade Horaz darauf hingewieſen, daß es ein Unterſchied ſei, „Davusne loquatur an heros". Man wußte das wohl. Aber trotz-

---

[1]) Für letzteres ein Citat aus Vida (Poet. I. 186) „frigida bello Dextera, eine handt die im kriege nicht viel ausrichtet" (vgl. Fritzſch a. a. O. 54).

[2]) Rhetorik III. 3. ed. ac. 1406. a. 12.

[3]) Inst. orat. VIII. 6. 40. ed. Bonnell. II. 81. Daß hier auch der Ausdruck „weiße Zähne" für pleonaſtiſch erklärt wird, ſetzt große Verwöhnung in dieſem Punkte voraus.

[4]) Oeuvres VII. p. 324.

[5]) Oeuvres VII. p. 325.

[6]) Großentheils mit Anſchluß an das Demetrius Phalereus zugeſchriebene Buch de elocutione.

dem man so unsystematisch war und die Lücken und schwachen Stützen des Systems einsah, man konnte nicht davon lassen zu systematisiren. „In wichtigen sachen, da von Göttern, Helden, Königen, Fürsten, Städten vnd dergleichen gehandelt wird, muß man ansehnliche ꝛc. reden vorbringen" lehrt Opitz nach dem Grandiloquus seines Scaliger[1]). Aber dieser ist doch ehrlich genug, zu bekennen, daß die Handlung eines noch so erhabenen Gedichtes durchaus nicht immer zwischen Göttern und Helden allein verläuft. Es giebt da noch Nautae, Fabri, Mercatores etc. Aber statt das System zu ändern und jene drei Stilunterschiede in ihrer Allgemeinheit höchstens auf den Erguß des selbst redenden Dichters (sie sind ja auch aus der Rhetorik genommen und dort haben sie natürlich Sinn), anzuwenden, setzt er nur hinzu, „das kommt davon, daß durch den Zusammenfluß der Menschen die Gesellschaft gleichsam nur einen Körper bildet". Diese durch einander geworfene Welt paßt eben nicht in das schön geordnete System seiner Poetik. Es rührte das nur daher, daß man in dem Ausdruck dictio, genus dicendi zwei grundverschiedene Dinge zusammenwarf: auf der einen Seite verstand man darunter die charakteristische Nachahmung der Rede aller in einem Dichtwerk auftretenden Personen, auf der andern die Art und Weise wie ein Schriftsteller einen gegebenen Stoff behandelt. Jedem Menschen ziemt eine andere Rede, „wie ein anderer habit einem könige, ein anderer einer privatperson gebühret, vnd ein Kriegsman so, ein Bawer anders ꝛc. hergehen soll"[2]). Eben dieselben dicendi genera bezeichnen aber zugleich die Stilarten, die der Dichter zu seinen Stoffen wählen kann, wie „Catullus seine Argonautika" in der „mittelen oder gleichen art zu reden geschrieben"[3]). Diese Theorien geriethen aber bei der praktischen Anwendung offenbar in Widerspruch mit einander. Man wollte ja malen, die Natur nachahmen. „Ut pictura poesis!" „Die blendende Antithese des griechischen Voltaire" war im Munde aller gebildeten Maler und leider auch aller gebildeten Poeten. „Nicht Griechenland, nicht Rom", sagt Opitz „über des berühmten Mahlers Herrn Bartholomei Strobels Kunstbuch", „können bezahlen, was hie

[1]) IV. 2. p. 421.
[2]) Poeterey S. 33.
[3]) Vgl. Scal. VI. Cap. 7. p. 798.

bevor der Cheronenser sprach“ [1]), „daß euer edles mahlen — Poeterey die schweig' und die Poeterey — Ein redendes Gemäld und Bild das lebe sey“ [2]). Und die Farben dieses redenden Gemäldes, das Material, mit dem allein zu wirken die Poesie angewiesen war, das ist eben nach Scaligers Ausführungen die Rede. „Ergo a materia Character educi potest. est enim (sicuti dicebamus) rei effigies atque imago. Omnis enim oratio *εἶδος, ἔννοια, μίμησις,* quemadmodum et pictura“ [3]). Danach hat sich auch Opitz' Denken bestimmt. Maler und Poeten sind ihm „von des Himmels Gunst, — Die euch die Hände führt, und uns die heissen Sinnen — Damit wir außer uns auf etwas denken können, — Das Hertz' und Auge füllt, wir schreiben den Verstand (*ἔννοια?*) — und Weißheit in ein Buch; ihr mahlt sie an die Wand. — Bey uns wird sie gehört, bey euch gar angeschaut“. Wie schädlich es auf die Praxis der beiden Künste wirkte, daß man glaubte, sie seien nur in Bezug auf ihr Material (*ὕλη*) verschieden [4]), das „*καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι*“ des Plutarch aber gar nicht beachtete, hat der Laokoon nachgewiesen. Hier möchten wir auf den Widerspruch und die Verwirrung aufmerksam machen, die das „ut Pictura Poesis“ in die Ansichten vom poetischen Stil brachte. Denn man wollte ja nicht blos charakterisirend malen, den Bauern anders reden lassen als den König, das scheue Weib anders als den muthigen Mann, sondern man wollte auch das ganze Werk in einem einheitlichen Stile schreiben, wie von den großen vorbildlichen Meistern des Alterthums jeder den seinen unverkennbar in jedem seiner Werke ausgeprägt habe. Scharfes Herausarbeiten der Individualität war das Eigenthümlichste, was die Renaissance der mittelalterlichen Menschheit gebracht. Hier sehen wir den theoretischen Versuch, dasselbe auf die Dichtung anzuwenden und wie nothwendig war das gerade uns Deutschen! Selbst dort, wo es sich fast aufdrängen mußte, im Drama, z. B. bei Hans Sachs, spürt man auch nur den schwächsten Ansatz des Charakterisirens äußerst

---

[1]) Irrthum von Opitz. Nicht Plutarch hat den Ausspruch gethan, sondern er und andere erzählen, daß Simonides den „Einfall“ gehabt habe.

[2]) Bresl. A. II. p. 37.

[3]) IV. 1. p. 401.

[4]) Artes germanae, quae se ita explicent ut altera alteri sit interpres, nennt sie Pontan (a. a. O. 61).

selten. Nun aber kommen diese Lehren vom Stil, dies sich Anschließen an ein bestimmtes Muster, und oft an ein unglückliches, wie Seneka. Alles wollte stilvoll schreiben, petrarcisiren, pindarisiren, ξενοφωνίζειν oder was sonst es noch für „iren, itzein, atzein, itzare geben mochte, und um die Confusion vollständig zu machen, kam noch dazu, daß jede Gattung ihren besonderen Stil verlangte, „zue niedrigen sachen schlechte, zue hohen ansehnliche, zue mittelmässigen auch mäßige und weder zue grosse noch zue gemeine worte gebraucht“ [1]) werden mußten. Das gab der Darstellung etwas starres, gezwungenes, man schrieb mit Absicht läppisch im Hirtengedicht, farblos in der Epistel, schmutzig im Epigramm, man überbot sich in gemachtem trunknen Taumel in bacchischen Oden und Hymnen, an hochgeschraubten sententiösen Stelzen und pathetischem Donnern, Rasen und Wüthen in der Tragödie, man wimmerte in der Elegie und trompetete im Panegyrikus. Dort aber wo der alle theoretischen Schranken überspringende Genius die Welt spiegelte wie sie war, wo all ihre Gegensätze ihren wahren Ausdruck erhielten, wo die Natur selbst laut zu werden schien, dort ging der vornehme Gelehrte mit verächtlichem Achselzucken vorüber und nannte das einen Mischmasch von „Horn-pypes and Funeralls“ [2]). Die Theorie kannte nur portraitirende Nachahmung oder äußerlichste, überall vorgeschriebene, erlernbare und zu erlernende Manier; zur theoretischen Erkenntniß des Stils [3]) gelangte man nicht. Die Praxis, die Masse der Talente, die immer die Litteratur einer Epoche charakterisirt, wenn auch der Genius sie repräsentirt und bestimmt, hielt sich naturgemäß an letztere. Shakespeare kam für die Theorie gar nicht in Betracht, Tasso und Corneille haben unendlich viel von ihr erdulden müssen. —

Das siebente Capitel, „Von den reimen, jhren wörtern vnd arten der getichte“, polemisirt gegen die bekannten Mißstände der Metrik und stellt all die formalen Gesetze und Neuerungen zusammen, zu denen die Renaissancepoetik angeregt hatte. Strenge Beobachtung

[1]) Poeterey S. 33.

[2]) Sidney a. a. O. p. 65.

[3]) Vgl. die für bildende wie für redende Künste gleich treffende Charakteristik Goethes in dem Aufsatze: „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.“ (Hempel XXIV. p. 525 ff. zuerst im T. Merkur Febr. 1789.)

reiner und genauer Reime, auf die vor der noch zu besprechenden Hübnerschen Bartasübersetzung weder Theoretiker noch Praktiker geachtet hatten, — Weckherlin gestattet sich noch einfache Consonantreime — ist erstes Gesetz. Es steht in starkem Widerspruch zu Opitz' eigener Praxis, der sich namentlich Dialektreime[1]) im ausgedehntesten Maße erlaubt. Sonderbar auffallend tritt bei den Reimregeln der Poetiken der Unterschied von der jetzigen Aussprache entgegen, der je nach den Dialekten variirt. So bezeichnete man „e" in „lehren" mit ε (ê), das in „bescheren" mit η (unser ä) und sprach das „ö" in „hören" als ε. So darf man „entgegen — pflegen" nicht reimen, ebensowenig „ist — bist" „wegen des vngleichen lautes". Reiche Reime sind falsch, „wiewol es die Franzosen so genau nicht nehmen". Auch die Consonanten sollen genau übereinstimmen. Dies war der schwache Punkt der Meißner, bei denen Reime wie „leitet — weidet" erklärlich sind. Doppelconsonanten dürfen nicht für einfache genommen werden (harren — wahren). Im Französischen (immer als Mustersprache), welches dazu verleite, sei die Aussprache eine andere. Die Ausdrücke „männliche und weibliche Reime", zum ersten Male in einer deutschen Poetik, und „der Italiener zarte Reime" deuten auf Hübners Vorrede zur Bartasübersetzung, die auch einmal anonym citirt wird[2]). Die Strenge dieser Vorschriften hat sich bei der verhältnißmäßigen Reimarmuth von selbst gelockert.

Hiatus (nach Ronsard „de la voyelle e"[3]) und Ernst Schwabe) ist im Verse mit Ausnahme der „eigenen namen, als Helene, Euphrosine" (ab Actaeo Aracyntho) und einsilbigen Wörter (Schnee, See, wie, die u. s. w.) verboten, gestattet am Ende der Verse und vor „H". Zusammenziehungen und Auslassungen von Silben sind ebenso verpönt als Zusätze (das alterthümelnde e in Helde, Sohne, Sterne). „Welchem die reime nicht besser als so von statten gehn, mag es künlich bleiben lassen: Denn er nur die vnschuldigen wörter, den Leser vnd sich selbst darzue martert vnnd quelet". Diese Sprache contrastirt

---

[1]) Weinhold „M. Op. v. Boberf." (Kiel 1862) p. 31 (Anm. 24) meint, daß Opitz' Reime nach schlesischer Aussprache stets rein seien. Er hat als Belege für schlesische Lautverhältnisse Opitz oft herbeigezogen. S. „Ueber deutsche Dialectforschung. Wien 1853."

[2]) a. a. O. 42.

[3]) Abrégé (a. a. O. p. 326).

freilich gegen die des Meisters Ronsard. „Les vers sont seulement le but de l'ignorant versificateur, lequel pense avoir faict un grand chef-d'oeuvre quand il a composé beaucoup de carmes rymez, qui sentent tellement la prose etc.“ [1]).

Es ist bekannt, daß Opitz in der Poeterey das Princip der regelmäßigen Hebungen, und zwar so umständlich und deutlich als möglich, verkündet [2]). Zu Beispielen wählt er nicht ohne Absicht Anfänge lutherischer Lieder, um zu zeigen, daß er weder etwas Unmögliches noch außerhalb des Bereiches und der Natur seiner Sprache Liegendes verlange. Die Gewalt, mit der es wirkte, ist ganz erstaunlich. Opitzische Verskunst hieß nunmehr lange Zeit die dichterische Technik der Deutschen, Opitzischer Vers ein Vers, der richtig gebaut war. Man glaubt sich schon auf dem Titel besonders empfehlen zu können durch den Zusatz „in Opitzischen Versen“ [3]), „der Opitianischen Art gemäß“ [4]), vom „berühmten Urheber der reinen deutschen Dichtkunst“ [5]). Die spätere Poetik gab einer der von ihm angewendeten Versarten, den trochäischen Tetrametern [6]), den Namen versus Opitiani. Seine Verehrung des Hebungsgesetzes verleitet ihn sogar zu Mißbetonungen. Der schwache Punkt in demselben sind die Eigennamen. Statt nun nach dem Beispiel der Franzosen freie Betonung dafür vorzuschreiben, betont er starrköpfig „Als Stesíchor vnd Símonides — Als Antimáchus vnd Bíon — Als Phílet oder Bácchylides“ [7]), um nur ja seinen regelmäßigen Hebungen nicht untreu zu werden.

In Bezug auf das Versmaß kennt er, wie die ersten Prosodiker, nur Jamben und Trochäen. Der Daktylus wird nur „geduldet“ [8]). Er ist „mit vnterscheid“ zu gebrauchen, zuweilen gar nicht zu „zwingen“. Seine hauptsächlichen Versarten sind wie bei Ronsard (im Abrégé!) Alexandriner und vers communs. Erstere „Alexandri-

---

[1]) Abrégé (a. a. O. p. 325).
[2]) Vgl. S. 44 u. 62 dieser Schrift.
[3]) S. Weller, Annalen I. 419.
[4]) Weller, Annalen II. 143.
[5]) Ebend. II. 126.
[6]) Besonders in der Judith.
[7]) Poeterey S. 41.
[8]) Ebenda.

nische" genannt „von jhrem ersten erfinder, der ein Italiener soll gewesen sein" [1]), „werden an statt der Griechen vnd Römer heroischen verse gebraucht" [2]). Daß „Ronsardt die Vers communs hierzue tüchtiger zue sein vermeinet", fand Opitz in der zweiten (posthumen) Préface zur Franciade [3]). Ronsard hat diese Ansicht erst ziemlich spät gefaßt, wie er Eingangs jener Vorrede selbst eingesteht; sie findet sich daher auch weder im Abrégé noch in der ersten Préface, die mit der Franciade erschien. Sie entsprang aus einer sich allmählich einstellenden großen Abneigung gegen die Alexandriner. Er habe früher geglaubt, sie könnten den heroischen Vers ersetzen, obwohl sie schon äußerlich dem Senar ähnlicher seien, „qu'aux magnanimes vers d'Homère et de Virgile" [4]). „Depuis, j'ai veu, cogneu et pratiqué par longue expérience que je m' estois abusé; car ils sentent trop la prose tres facile, et sont trop enervez et flaques etc." Au reste ils ont trop de caquet (!), s'ils ne sont bastis de la main d'un bon artisan, qui les face autant qu'il luy sera possible hausser comme les peintures relevées etc." Nur an dies letzte hat sich Opitz gehalten. Seine Vorliebe für den Alexandriner war in den Niederlanden festgewurzelt. Er schiebt Ronsards Abneigung auf die „engen wörter" (?) der französischen Sprache. Somit scheiterte, wie in Frankreich durch Malherbes Ertödtung aller Ronsardschen Bestrebungen, bei uns schon im Entstehen die Opposition gegen den eintönigsten aller Verse. Durch diese Stelle in der Poeterey blieb der Alexandriner für mehr als hundert Jahre sanktionirt in unserer Litteratur, bis das erste große hexametrische Gedicht den lang gereiften Ueberdruß wie einen Orkan entfesselte.

Cäsurreim, sei es mit dem Ende desselben oder des vorhergehenden Verses ist unter keiner Bedingung gestattet; dabei wird ein verächtlicher Blick auf die leoninischen Hexameter geworfen, von denen „der Mönche bücher vor etzlich hundert Jahren alle voll sindt gewesen".

---

[1]) Keine Poetik geht an den Alexandrinern vorbei, ohne Hypothesen über den „Erfinder" dieser weltbeherrschenden Verse aufzustellen. Mitunter sind dieselben sehr wunderlich.

[2]) Vgl. Ronsard, Oeuvres VII. p. 329 (des vers Alexandrins).

[3]) Oeuvres III. p. 15 ff. Die angeführten Stellen p. 15 u. 16.

[4]) Daß dennoch ein Bezug zwischen dem Alexandriner und dem Hexameter des Vergil und Lukan besteht, hat die neuere Romanistik wahrscheinlich gemacht.

Enjambements werden nach Ronsards Vorgang[1]) nicht nur erlaubt, sondern sogar als „zierlich" empfohlen, jedoch immer bis zu einer Cäsur. Für vers communs kennt Opitz nur die Cäsur auf der vierten Silbe, später kommt auch die auf der sechsten auf.

Alexandriner und vers communs sind ihm die einzigen Versmaße für das Sonnet[2]). Die holländische Bezeichnung „klinkgetichte" „wil ihm nicht gefallen", doch erklärt er den Ursprung (sonner nennt er, nicht sonare), „weil sie fast einen andern laut als die gemeinen von sich geben". Die Regeln sind die gewöhnlichen, die Reimstellung des Sextettes (der Terzinen) frei. Als Muster folgen vier vollständige Sonette, ein Beweis für die Beliebtheit dieser Gattung. Unter Quatrains, Quatrini verstand man damals Vierzeilen mit moralisirendem oder epigrammatischem Charakter. Sehr bekannt waren die französischen des Seigneur de Pybrac, die Opitz selbst unter dem Titel „Vierverße" übersetzte und denen auch das Beispiel in der Poeterey entnommen ist. Ihre Reimstellung ist frei. Für die übrigen lyrischen Gedichte wird ebenfalls Verszahl, Verslänge und Reimschränkung dem Geschmack überlassen. Jedoch nur für die erste Strophe. „Die folgenden strophen aber müssen wegen der Music auff die erste sehen"[3]). Im Allgemeinen herrscht einzig entweder jambischer oder trochäischer Grundcharakter, „zue zeiten werden aber beydes Jambische vnd Trocheische verse durcheinander gemenget". Opitz mag hier Lobwassers Psalmen, auf die er auch sonst verweist, im Auge gehabt haben. Diese Mischung wurde nicht sehr beliebt, so daß Weise später damit einen ganz neuen Effect zu erzielen glaubte.

Von antiken Formen gelangen die Sapphische und Pindarische Ode zur Besprechung, von denen wir die erste bereits in theoretischen Werken, die zweite erst einmal in schüchternem Versuch antrafen. Opitz bekennt sich in den „Saphischen gesängen" nie versucht zu haben[4]). Seine Meinung darüber schließt sich eng an Ronsard, der sie in seiner bezüglichen Vorbemerkung nur beschränkt gelten ließ. Die Ansicht, daß sie „in vnseren sprachen sonderlich, nimmermehr

---

[1]) Abrégé, Oeuvres VII. p. 331.

[2]) O. bedient sich stets der französischen Form des Wortes.

[3]) Vgl. Ronsard, Oeuvres VII. p. 320.

[4]) Er that dies später in seinem 22. Psalm. S. A. v. 1690. IV. 43—46.

können angeneme sein, wenn sie nicht mit lebendigen stimmen vnd in musikalische instrumente eingesungen werden", bezieht sich nur auf die von ihr unzertrennlichen quantitirenden Verse[1]). An eine freie Nachbildung dachte man erst später. Einer aus der Plejade, un des plus savans hommes de son siècle[2]), Jean Antoine de Baïf, hatte diese Wiedergeburt der antiken Versmaße im Geiste der Musik zu einer Art Lebensaufgabe gemacht. Ein echtes Renaissance-Ideal, dies Schaffen oder vielmehr das Erneuern einer vermeintlichen Urkunst durch Vereinigung von Poesie und Musik. In seiner Villa in einem der Faubourgs von Paris versammelte er eine „Académie des beaux esprits", Gelehrte, Dichter, vornehmlich Musiker, und experimentirte, welche Wirkungen man mit den verschiedenen Versarten, natürlich vers mesurés, in Verbindung mit Instrumenten und Stimmen erzielen könne. „Dann ohne zweiffel, wann Sappho hat diese Verse gantz verzucket, mit vneingeflochtenen fliegenden haaren vnnd lieblichem anblicke der verbuhlten augen, in jhre Cither, oder was es gewesen ist, gesungen, hat sie jhnen mehr anmutigkeit gegeben, als alle trompeten vnd paucken den mannhaftigen vnnd kühnen versen, die jhr Landtsmann Alceus, als er ein Kriegsoberster gewesen, ertichtet hat". Dies von den Poetikern unzählige Male ausgeschriebene Ronsardsche Bild kann dem der es versteht, sich durch die barocke Sprache nicht stören zu lassen, einen Begriff davon geben, wie lebendig die Vorstellungen vom Alterthum damals waren, grade in Folge ihrer Naivität. Blühende Waldeinsamkeit, glänzender Ritterschmuck kann keinen verlockenderen Reiz für die Phantasie der Romantiker gehabt haben, als der Tonreichthum, die Fülle der Gestalten der neuen fremden Kunst, für das in Scholastik und Theologie verstummte und vereinsamte Mittelalter. Mit welchem Jubel wurde der neuerstandene Pindar und Anakreon begrüßt. Bei ihrer Nachahmung sah man ab von antiken Versmaßen und Musikbegleitung. Die Pindarische Ode hat einen Ehrenplatz in jeder Poetik. Bei Opitz steht sie am Schluß. Es ist freilich eine klägliche Ironie des litterarischen Schicksals, daß die Form der stolzen Siegesgesänge bei uns zu nichts anderem diente, als Hochzeits- und Tauf-

---

[1]) Daraus schließt Gervinus: „Daher wagt er sich z. B. nicht an die sapphische Ode, die er nicht mehr für möglich hält, weil Gesang dazu gehört."

[2]) Guill. Colletet, de l'art Poetique (Paris 1658) Traité du Sonnet 7.

carmina zu dichten. Es ist eben ein gereimter Pindar. Seine Nachahmung war verhängnißvoll. „Pindarum quisquis studet aemulari —!“ Den freien Erguß des „immensus amnis“ deuten die sehr langen Strophen und die freie Reimstellung an. Auch ist wie bei den Griechen der Zwang vorhanden, die Antistrophen genau nach den Strophen zu bilden. Man wird bei diesen Erzeugnissen oft an die Leiche der Meistersinger erinnert, jedoch ist die Reimverschränkung hier nicht so verzwickt. Ohne daß er es ausspricht, scheint Opitz vorauszusetzen, daß man die Reime nicht weiter als über zwei Verse von einander entferne. Als Anregerin zu freier Strophenbildung[1]) und Erbin des herrschenden mittelhochdeutschen Versgesetzes der Dreitheilung, hatte die Pindarische Ode immerhin eine große Bedeutung für die Poetik.

Für unser Thema besonders wichtig ist die kurze Nachbemerkung der Poeterey, welche sich auf die heidnischen Götternamen bezieht. Opitz hat diesen Gegenstand, den ihm das „schreiben eines gelehrten Mannes in der frembde“ nahe legte, nicht ohne Grund an so auffälliger Stelle besprochen. Er betrifft einen Cardinalpunkt der Renaissancepoesie. Nicht blos die Frommen stießen sich daran; auch wirkliche Poesiefreunde, deren Stand die umfassende Bildung des Renaissancemenschen unmöglich machte, verdroß es, sich alle Augenblicke an einem unbekannten Götter- und Heldennamen zu stoßen, Beziehungen errathen zu sollen, die nur Gelehrte wissen konnten, und auf dem classischen Boden, seinen vielbesungenen, geweihten Stätten, gleichsam wie in dem heimathlichen Weichbild führerlos herumirren zu müssen. Es wurde daher die Bitte laut, wenigstens die Namen sehr charakteristischer Personen und Sachen soweit möglich zu verdeutschen. Man hätte sich da auf dem besten Wege zur heimathlichen Mythologie befunden. Man denke an die barocken Einfälle und Vorschläge Zesens. Es geschah aber auch zu Zesens Zeit nicht, als die Partei der Amythologen, wie wir sie nennen möchten, bereits stark war. Aber die allmählich eintretende Trivialität und Verlogenheit in der Handhabung dieser olympischen Maschinerie ließ diese Partei wachsen und durch die Gelehrten sich verstärken, bis Mitte des 18. Jahrhunderts nach Vorgang der Engländer die europäische Menschheit das Joch des Olymps, das sie jubelnd auf sich genommen und

[1]) Später (bei Weise) tritt dafür die „Madrigalische Ode“ ein.

vier Jahrhunderte getragen, mit tiefstem Gefühle der Befreiung von sich abwälzte.

Damals war die Zeit noch nicht gekommen. Mit echt humanistischem Hochmuthe beantwortet Opitz die Frage. Habe man sich doch in den andern Ländern daran gewöhnt, warum nicht bei uns? Man habe ja des Karl Stephanus' und Anderer Diktionarien; man solle solche Bücher übersetzen, wenn man sie nicht im Original benutzen könne. Aber dann suche man sie auf und gucke hinein. Hierin konnte Opitz gewiß auf den vollsten Beifall der Gelehrten rechnen, an die er sich im achten Capitel „dem Beschluß dieses buches" noch einmal mit den Mahnungen seiner Erstlingsschrift wendet. Die Doppelnatur der gelehrten Poesie tritt in diesem Schlusse recht deutlich hervor. Auf der einen Seite die Zurückweisung der Unbegabten, deren „willen und bemühung" nur zu loben, das Ovidische Est deus in nobis, agitante calescimus illo[1]); auf der anderen die unbefangenen Anweisungen zum Plagiat, das ja die „Römer an den Griechen" und die „newen scribenten an den alten" geübt, „das sich Virgilius selber nicht geschämet, ganze plätze auß andern zue entlehnen". Hohe Meinung von der Seltenheit und Schwierigkeit eines wahrhaft vollendeten Kunstwerks, wahrhafte Freude am Schaffen und stolzes Bewußtsein von der poetischen Sendung tritt zu der dilettantenhaften Verehrung der billigen Kritik der Freunde. Aeußerliche Zwecke: Von vielen tausenden gelesen zu werden, in königlichen und fürstlichen Zimmern Platz zu finden, von großen und verständigen Männern getragen, von schönen Frauen geliebt zu werden, harmoniren mit hoher Unsterblichkeitssehnsucht, seltenem Ruhmesgefühl (das Beispiel des von zwei Wasserträgerinnen angestaunten Demosthenes) inniger Empfindung für die „frewde vnd lust, die genüge vnd ruhe", die echter Musendienst verleiht. Nicht blos als eine Concession an die Gelehrten ist die Poeterey aufzufassen, sondern auch als Anerkennung der absoluten Uebermacht der „nova ratio" durch die nationale Dichtung. Das hat dem Büchlein den weit über seinen Werth gehenden Ruf verschafft. Das „nichtige Büchlein", wie Opitz es selber nennt[2]), hat Anstoß zu einer neuen Litteratur gegeben und auch wir,

[1]) Fast. 6. 5.

[2]) S. Brief an Buchner v. 5. 10. 1624, bei Geiger, Mittheilungen aus Handschriften S. 32. Vgl. Archiv f. d. Litt. V. 340.

die auf ihre ersten Früchte herabsehen dürfen, datiren von ihm nach wie vor eine neue Epoche. Opitz hat damit zuerst gewirkt für die Verbreitung der nothwendigsten Grundbegriffe und formalen Anschauungen von der poetischen Kunst, die im Auslande schon lange Gemeingut Aller geworden waren. Daß er dadurch auf die Produktion irgend welchen autoritativen Druck hätte ausüben wollen, von einer solchen Absicht zeigt sich in seinem ganzen Wirken keine Spur. Wie er in den Fragen der Verskunst von der Rigorosität Malherbes weit entfernt ist, so in denen der höheren poetischen Theorie von der Beschränktheit der französischen Akademie. Er ist uns Deutschen Ronsard und Malherbe zugleich, aber sein eigentliches Wesen steht unter dem Einfluß des Siebengestirns. Wie dieses von philiströser Pedanterie weit entfernt war und hauptsächlich durch die Kraft frischer Anregung seinen Einfluß erlangte, so ist auch Opitz noch kein zopfiger Schulmeister; noch ist er angeweht von dem frischen Hauche der Renaissance, und nicht Gottscheds Kritischer Dichtkunst ist mit Gervinus sein theoretisches Büchlein zu vergleichen, sondern eher dem Manifeste, mit dem die Plejade die neuen Gallier zur geistigen Eroberung der sacrez thresors des Alterthums einlud.

III.

Die Poetik der fruchtbringenden Gesellschaft.

Opitz hätte sein Werk nicht durchführen können, wenn nicht bereits eine breite Grundlage dafür vorhanden gewesen wäre. Die kosmopolitische Dichtung der Renaissance lag bereits um die Wende des Jahrhunderts in den letzten Zügen, und schon machten sich Versuche bemerklich, die kosmopolitische Wissenschaft durch Anwendung der Landessprachen zur nationalen zu machen. Konnten aber die letzteren noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Männern wie Conring Gegner finden, deren Heftigkeit die Thaten Leibnitz' und Thomasius' als ein unsterbliches Verdienst erscheinen läßt, so war auf dem Gebiete der Poesie schon im Anfange des Jahrhunderts, abgesehen von einigen gelehrten Spöttereien, nichts mehr davon zu spüren. Jedoch eine andere Gefahr war vorhanden, die bei der Betrachtung jener vielsprachigen Dichtung als kein bloßes Phantom erscheint, daß nämlich die „rauhe" Sprache für längere Zeit entweder ganz den fremden wiche oder doch durch Einmischung ihrer Worte, Phrasen und Constructionen bis zur Unkenntlichkeit entstellt würde. Dem setzte nun Opitz' praktisches Beispiel der Möglichkeit einer deutschen Poesie, die der fremden gleichwerthig wäre oder doch werden könnte, sofort einen Hemmschuh entgegen. Diese Gefahr gänzlich abgewendet zu haben ist das Verdienst jener eigenthümlichen litterarischen Vereinigung, in deren Mitte die Perle der schulmeisterlichen Renaissancefürsten glänzt, des Palmenordens Ludwigs von Anhalt. In dieser „fruchtbringenden" Gesellschaft sammelten sich nach und nach all die Führer in dem Vertheidigungskampfe für nationale Sprache und Poesie wie

in einem Hauptquartiere. Reinhaltung der Sprache durch das gesellschaftliche Beispiel ihrer über das ganze Reich verstreuten vornehmen Mitglieder, Bestimmung der zeitgenössischen Litteratur durch Herausgabe von theoretischen und praktischen Musterwerken, Vermittelung bedeutender Erscheinungen des Auslandes in ängstlich getreuen Uebersetzungen, die die Originale entbehrlich machen sollten, sind die von ihr selbst oft gerühmten Waffen dieser poetischen Garde. Durch die Herausgabe ihres Archivs[1]) ist ein tieferer Einblick in die Verhandlung des Generalstabs möglich geworden; ein mitunter rührendes, oft sehr lustiges Stück Poetik. Die betreffenden Schriftstücke beginnen allerdings erst mit dem Jahre 1637, aber der Verlust der früheren, namentlich derer aus den zwanziger Jahren ist schwerlich sehr zu bedauern. Die sogenannte dänisch-schwedische Periode des großen Krieges, sowie schweres Familienunglück des Oberhauptes machen um diese Zeit das innere Leben der Gesellschaft zu keinem sehr fruchtbringenden.

Man kann von einer Weiterführung des von Opitz begonnenen Werkes sprechen, trotzdem die Stiftung der Gesellschaft (Juli 1617 auf Schloß Hornstein bei Weimar) vor Opitz' Auftreten fällt und der ehrgeizige erste Erzschreinhalter, Tobias Hübner, sich dadurch im tiefsten Innern verletzt gefühlt haben würde. Aber die Gesellschaft leistete bis 1619 gar nichts und war nicht bekannter, als ähnliche Akademien privaten Charakters, die sich damals nach dem Muster der Italiener bilden mochten. Nur waren die Tendenzen des Palmenordens schon damals geradezu entgegengesetzte. Die sonderbarer Weise auch von einer anhaltischen Fürstin ins Leben gerufene Vereinigung vornehmer Damen „la noble Academie des Loyales“ oder „L'ordre de la Palme d'or“ war durchaus französirend, die Gesetze französisch abgefaßt! Unsere Gesellschaft zeigt in Namen und

---

[1]) Der Fruchtbringenden Gesellschaft ältester Erzschrein. Briefe, Devisen ꝛc. hersg. nach den Originalen der herzogl. Bibl. zu Cöthen von G. Krause. Leipzig 1855. Krause hat das Material zu einer Geschichte der fruchtbringenden Gesellschaft zu verwerthen gesucht, aber nicht mehr gegeben als einen Auszug aus dem viel übersichtlicheren „Erzschrein“ mit verbindendem Text. „Ludwig Fürst zu Anhalt-Köthen und sein Land vor und während des dreißigjährigen Krieges. III. 1617—1650. Stiftung und Wirksamkeit der fruchtbr. Gesellschaft. Neusalz 1879. Vgl. Muncker im Anz. f. d. A. VI. 248 ff.

Devisen eine große Verwandtschaft mit der Crusca zu Florenz, die 1582 ihre fruchtbringende Thätigkeit so energisch begonnen hatte, daß sie den Dichter des „Gierusalemme liberata“ wahnsinnig machte. Dies ist nicht zufällig, denn ihr Stifter war auf seiner italienischen Reise (1598—1600), die er noch als alter Mann erinnerungsvoll in einer poetischen Reisebeschreibung feierte, als „Acceso“ mit der Devise „la Stoppia che arde“ und dem Verse Petrarcas als Motto „Fecemi ardendo pensar mia salute“ con la solita orazione in die berühmte Florentiner Accademia aufgenommen worden [1]). Das Akademienwesen war damals in Italien zur krankhaften Sucht geworden [2]). Ihre barocken Namen lassen dieselbe mitunter wirklich in bedenklichem Lichte erscheinen. Nicht blos in den großen Städten, Venedig, Florenz, Rom u. a., saß Alles in Akademien, jedes kleine Nest hatte die seinige. Einige, wie die Ociosi des Marchese Giov. Batt. Manso zu Neapel werden wir noch mit den Fruchtbringenden in Berührung treten sehen.

Ludwig von Anhalt war jeden Falls der Mann dazu, etwas aus der zufälligen Spielerei zu machen. Im Anfang hat die Gesellschaft mehr das Ansehen eines aristokratischen Clubs und die meisten der Herren hatten es wohl mehr auf einen gemüthlichen Kneipconvent, als auf eine gesetzgebende Versammlung für Sprache und Litteratur abgesehen. Nach seinem Tode kehrte sie auch alsbald wieder zu ihren allerersten Principien zurück und sie mochte dann wirklich das gewesen sein, als was die böse Welt sie bezeichnete „eine Saufgesellschaft“. Aber Ludwig der „Nährende“, ihr Mittelpunkt und seit des „Mehlreichen“ (Kaspars von Teutleben) Tode (1628) ihr Oberhaupt, bewahrte sie über ein Menschenalter davor. Sie blieb zwar immer mehr ein Ritterorden freieren Charakters, Ludwig vermied es absichtlich sie in irgend welche Beziehungen zum kaiserlichen Hofe oder zu ausländischen Akademien zu setzen, die ihr das Ansehen einer privilegirten Akademie geben konnten; ihre aristokratische Entstehung hat sie nie verleugnet. Tobias Hübner blieb sehr lange Zeit der einzige Bürgerliche in der

---

[1]) S. die Tagebuchaufzeichnungen eines Zeitgenossen bei Alfred v. Reumont, delle relazione della Letteratura Italiana (Firenze 1853. 8°).

[2]) Morhof, Polyhistor (A. v. 1747. (I. 143.)) T. I. Lib. I. Cap. XIX. Nr. 28 ff. Die bloße Aufzählung füllt bei Quadrio 65 große Quartseiten (della storia et della ragione d'ogni poesia I. 48—113).

Gesellschaft. Er war ein geschniegelter Hofmann, in allen Ritterkünsten wohl erfahren, was er dem gelehrten Stubenmenschen und Schildwegwerfer Opitz einmal ziemlich hochmüthig empfinden läßt. Opitz wurde erst, nachdem er 1627 vom Kaiser geadelt war, der Aufnahme für würdig gehalten; es scheint mir dies der natürlichste Grund, um diese späte Aufnahme, deren langes Ausbleiben von Opitz und seinen Freunden bitter empfunden wurde, zu erklären. Opitz' sittliches Verhalten war gewiß nicht schlechter als das manches Gesellschafters, und der Adel hat ihn keines Falles reingewaschen[1]). Zwar mußte man sich später, da gerade die Hauptzwecke der Gesellschaft von Bürgerlichen erfüllt wurden, zu deren Aufnahme entschließen, es hatte „aber die Meinung allhier gar nicht, daß große Herren und hohe fruchtbringende Gesellschafter sich mit den Niedrigern in verächtliche und allzugemeine Kundschaft einlaßen, oder die Niedrigere, weil Sie auch Ordensgenossen, denen vornehmen Standespersonen, wie Etliche aus unbescheidener Kühnheit und thörichter Einbildung sich unterstanden, allzu nahe treten; sondern vielmehr, erheischender Nohtdurft und Umstände nach, in unterthänigster Aufwartung und geziehmender Demuht verharren sollen"[2]). 1647 versuchte der Freiherr Rudolph von Dietrichstein aus Wien den alten Usus wieder einzuführen[3]). Er petitionirte, man möchte „der Venediger Baan" folgen, dem Vereine „den Namen der Fruchtbringenden Gesellschaft Ritterorden geben, hinfüro aber allen minder als Rittermäßigen gänzlich verschließen". Ludwig leuchtete dem Junker höflich heim. Es ist zwar etwas Ungewöhnliches, sich den Professor Buchner und den plebejischen Rektor Gueinz (der obscuri ganz zu geschweigen) als Collegen des großen Kurfürsten und des Oktavio Piccolomini zu denken. Als man sich einmal zur Aufnahme der Bürgerlichen entschlossen hatte, wurde auch Hinz und Kunz aufgenommen. Die Hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschafter, „die Abtreibenden", „Blähenden", oder wie die appetitlichen Bezeichnungen dieser nominellen Vegetarianer heißen mochten,

---

[1]) S. Adam Eberti, Professor zu Frankfurt, in den Quinquaginta Relationes ex Parnasso. Hamburg 1683. p. 174. 178.

[2]) Georg Neumark, Neusprossender Palmbaum S. 77. „Schulz, die Sprachgesellschaften des 17. Jahrh. Berlin 1824." p. 14.

[3]) Krause, Erzschrein p. 94 ff.

trieben sich bald gleich den gekrönten Poeten wie Hündlein auf der Gassen umher. „Wan die vermehrung vnserer Fruchtbringenden Gesellschaft dergestalt fortfährt", meint Dietrich von dem Werder, „So wird in Kurtzem ein gantz Regiment ohne Werbegeld vnd Musterplatz aufgebracht vnd dar Zu ohne Kosten und sonder Beschwerung des armen Mannes erhalten werden können" [1]). „Wer Homburg ist, weis er nicht." Dabei war dieser Mann Gesellschafter, er führte den Namen „der Keusche", und der besser unterrichtete Litterarhistoriker kann den schalkhaften Obristen belehren, daß er Gerichtsaktuar zu Naumburg war und die „Schimpff- und ernsthaffte Clio" geschrieben hat.

Opitzens Rivalität hat sicher vortheilhaft auf die Förderungen der Gesellschaftszwecke gewirkt. Die Thätigkeit derselben im ersten Lustrum war erstaunlich wenig fruchtbringend. Sie brachte nichts als 1619 Hübners Uebersetzung der Vocation von Bartas [2]), die formal lange nicht auf der Höhe des 1622 erschienenen ganzen Werkes steht. Denn die Ludwig möglicherweise [3]) zuzuschreibende Uebersetzung von „La Circe" des Florentiner Strumpfwirkers Giov. Bat. Gelli (Gallus) liegt ihrem Inhalt nach ganz außerhalb des Kreises der von der Gesellschaft anerkannten und empfohlenen Bücher. Ludwigs Aufmerksamkeit wurde damals durch einen der gelehrten Charlatans abgelenkt, die mit „Neuen Didaktika" auch den verhärtetsten jugendlichen Köpfen die freien Künste und alten Sprachen eintrichtern wollten. Diese Eintricherungsmethode war damals sehr beliebt, wir werden sie sogar auf unserem idealen Gebiet noch antreffen. Es ist nicht wunderbar, daß man mit der Zeit geizte und kein „Tröpflein derselben vorbeifließen" lassen wollte, ohne es zu nutzen, in jenen Jahrzehnten des Schreckens, in denen der nächste Tag das blühendste Leben vernichten konnte. Einen sehr segensreichen Zuwachs erhielt die Gesellschaft in Dietrich von dem Werder, welcher, von seinem durch Unglück reizbar und unverträglich gewordenen Herrn, dem Landgrafen von Hessen, in

---

[1]) Erzschrein p. 178.

[2]) La Vocation Oder Reimen-Gedichte genand der Beruff, aus dem Frantzösischen gegen vber gedruckten Text in Deutsche Reyme versetzet (Cöthen 1619. 4°). Barthold, der nur eine spätere Ausgabe zur Hand hatte (S. 123), nimmt an, daß 1619 bereits das ganze Werk erschienen sei.

[3]) Vgl. Barthold a. a. O. S. 125 f. Titel italienisch. Cöthen 1621. 4°.

Ungnaden entlassen, sich damals auf seinen anhaltinischen Landsitz zurückzog. Nun zeigt sich einiges Leben. 1622 erschien der vollständige Bartas von Hübner „fast von wort zu worten in Teutsch gegeben" mit einer Vorrede, die von der Opitzschen zum Lobgesang auf Bacchus angeregt sein mag. Dieselbe legt ebenfalls bereits ein starkes Gewicht auf die von Ronsard nur so hingeworfene „certaine mesure". Diejenigen, welche diese „gewisse gleiche Mas" nicht beachtet, „seynd unzweifentlich in der Reimdichterey die schlechtesten gewesen". Andre „so etwas geschickter" hätten wieder Cäsur und (männlichen oder weiblichen) Reim nicht beachtet (Lobwasser). Dietrich machte sich an die Uebersetzung von Tassos Gierusalemme liberata[1]), wahrscheinlich auf Anregung des Fürsten, der den Tasso-Sturm in Italien und Frankreich miterlebt hatte. Sie bringt die Stanze des Originals (natürlich in Alexandrinern, wie sie in Ludwigs „Reimgesetzen" für die Gesellschaft stehend geworden war) und behandelt die schwierige Strophe mit einer Gewandtheit, die Sprache in einer des Originals so würdigen Weise, daß sie unvergleichlich über das Hübnersche Produkt hinausragt. Die Einleitung verbreitet sich über die Idee des Dichters und über die Tendenzen des Uebersetzers. Vornehmlich berührt sie die später bei Milton und Klopstock so oft erörterte Frage über die Zulässigkeit der Engel und Zaubererscheinungen, die sich dann zu einem Hauptcapitel der Poetik „über das Wunderbare" gestaltete. Dietrich bittet, man möge sich dies nicht allzu fremde vorkommen lassen, der Dichter sei auf die Phantasie angewiesen und müsse daher „dasjenige, was Gott auf unerforschliche Art regiert und ordnet, und was die bösen Geister unsichtbarer Weise stiften und anrichten, sichtbarlich gleichsam beschreiben und vor Augen stellen". In metrischer und sprachlicher Beziehung lobt er Hübner, hält sich aber vorzüglich an „Herrn M. Opitz, den Fürsten aller Teutschen Poeten". Nur läßt er, wie Weckherlin, das e stets, auch vor Consonanten ausfallen; auch er rechtfertigt das mit dem Gebrauch an den Höfen, er hält das Nachschleppen des e für lächerlich. Wir haben hier ein interessantes Analogon zum Englischen oder direkte Einwirkung von dort her.

[1]) Titel und Beschreibung bei Barthold (a. a. O. p. 167. a. Anm.). Wunderlich und dabei bezeichnend ist die Wendung des Titels zu „Allen Adelichen, Rittermäßigen Cavallieren, Kriegshelden und Obristen (!)".

Trotzdem wurde das Werk von Opitzscher Seite bereits kritisch besprochen. Der Wittemberger Professor Buchner urtheilt folgender Maßen darüber. Das Original zwar steht ihm weit über jeder Kritik, hierin stimmt er mit den italienischen Enthusiasten durchaus überein. De Poesi ita ego sentio, illustrem prorsus atque eximiam esse, et paria posse facere cum Epica Graecorum Latinorumque[1]), quorum vineta insigniter caedit. Aber die Uebersetzung, obwohl multo operosior Hubneriana Bartassii et melior, dürfte man doch mit dem Italienischen noch nicht vergleichen. Sunt tamen pauca, quae peccavit ibi nobilissimus Vir et quae potissimam partem nunc ipse videtur agnoscere. Der Herr Oberst steht der Grammatik sehr autokratisch gegenüber und gestattet sich Soloecismen, die den neuen Pariser Codificirern der Hof- und Militärsprache Freude gemacht hätten[2]). Quod tamen negat et ad ravim usque pernegat Priscianus, vir ornatissimus, cujus ego judicio in talibus certe plurimum soleo deferre. Seine Verskunst steht noch nicht auf dem Boden der grundrichtigen Poeterey. In terminationibus versuum Gallorum rationem (reiche Reime ꝛc.) secutus videtur potius quam tua praecepta, quae profecto extra omnem controversiae aleam posita sunt. Sed et in ipsa dictione aliquando minus placet ut cum vel obsoletis et inusitatis vocabulis, vel sordidis et vulgo tantum tritis utitur. Verum haec non nisi illis nota sunt, quos Musae intra velum docuerunt“[3]). Im Uebrigen aber spendete Buchner dem vornehmen Poeten das höchste Lob. Er erkennt seinen Eifer für die Poesie, sowie seine Bescheidenheit und die verständige Freundlichkeit, mit der er Ausstellungen und Mahnungen der Kritik entgegennehme und befolge, mit warmen Worten an, er verspricht sich von ihm sehr viel und meint, er könne der größte deutsche Dichter werden, wenn er mehr classische Bildung besäße.

---

[1]) Paolo Beni in seiner Comparatio Torquati Tassi cum Homero et Virgilio erlaubt sich sogar, ihn den beiden großen Alten vorzuziehen. Diese Kühnheit veranlaßte den Père Mambrun, ihn in seiner Dissertatio Peripatetico de Epico Carmine (a. a. O. bes. 67—78. 166 sq.) zu widerlegen.

[2]) Remarques sur la langue françoise utiles à tous deux qui veulent bien parler et bien escrire (par C. F. D. V.) (Paris 1647) p. 89.

[3]) Briefe an Opitz v. 17. Juni 1626. (Epist. Buchneri I. p. 3 f.) Der Brief steht auch in der Jaskischen Sammlung (Dantisci 1670) p. 4.

Der Wittenberger Professor bildete lange Zeit das Mittel- und Verbindungsglied zwischen dem Opitzschen Kreise und den „Carpophoris“. Dieser liebenswürdige Mann ist durch Gervinus' wohlwollende Besprechung zu einem verdienten ehrenvollen Andenken gelangt[1]). Für die neue deutsche Poeterey ist er sehr wichtig. Er war Schüler des berühmten Caselius, dem er alles zu verdanken bekennt[2]). Er lernte also früh nicht blos die schulmäßige Seite der Poesie, sondern auch ihre lebendige Uebung, ihr Ansehen im Auslande kennen. Als Professor der Poesie an einer besuchten Universität war er für die poetische Jugend der Gellert jener Zeit. Die Eloquentia ligata in den Landessprachen galt bald als ebenso unentbehrlich für die Ausbildung als der rhetorische Unterricht. Man betrachtete sie als Vorschule für den Stil. Schon Buchner hielt Praktika in deutscher Poetik[3]), er beurtheilte und corrigirte eingesandte Gedichte, schrieb freundliche Briefe an junge Dichter, die sich an ihn wandten, an die Sieber, Daum, Kempfer, den bekannten geistlichen Liederdichter Johannes Frank, vor andern an Paul Fleming. Die Zeit verehrte ihn besonders nach Opitz' Tode als großen Dichter[4]). Morhof[5]) nennt ihn „poeta certe inter Germanos suo tempore princeps“, ein Urtheil, das auch der in Bezug auf die ältere Generation tadelsüchtige Neumeister bekräftigt[6]). Zesen, Lund, Schirmer, der spätere Pegnitzschäfer Klaj waren zu Wittenberg seine Schüler. Die Bewunderung des in allen Dingen etwas überspannten Philipp Zesen war überschwenglich. Das Jahrhundert war zwar überhaupt in der Praxis mit Epitheten sehr freigebig. „Atlas von Wittenberg“ nannte es ihn.

---

[1]) Aug. Buchner, Professor der Poesie und Beredsamkeit zu Wittenberg. Ein Beitrag zur Gesch. des deutschen Schriftlebens im 17. Jahrh. von Dr. Wilhelm Buchner (Hannover 1863).

[2]) Clarmundus, vitae clarissimorum virorum (Wittemb. 1708—1714) VI. 161.

[3]) Wilh. Buchner hat dies durch eine flüchtige Anführung aus Clarmundus bestritten. Ohne jeden Grund; denn wenn selbst jenes Citat richtig wäre, so würde es durch die vielfachen Belege von Schülern Buchners widerlegt.

[4]) S. Tscherning, Deutscher Gedichte Frühling. Breslau 1642. 133. Flemings „Ist Buchner nur nicht todt, so lebet Opitz noch“.

[5]) Polyhistor. T. I. Lib. II. Cap. XXIV. 99. (A. v. 1747. I. 305.)

[6]) „Vir, Poesi Latina vere augustus, ita non minus vernacula praestans“ (im Specimen).

Als Philolog wußte er sich bald Geltung zu verschaffen, er stand mit Gruter, Saumaise, mit den großen Leydenern im Verkehr, seine zahlreichen Editionen wurden sehr geschätzt und lange benutzt.

Buchner war einer der ersten, die Opitz rückhaltlos anerkannten. Als persönlich völlig Unbekannter schickte der Professor Poeseos nur um eine Verbindung mit Opitz einzuleiten, an dessen Freund den Rath Rüßler in Liegnitz ein Hochzeitsgedicht[1]) mit folgendem Postscriptum „An Herren Martinum Opitium, den Phönix der teutschen Poeten: Wann diese meine Reim euch ohngefähr zu lesen — Herr Opitz kämen für, bitt ich, ihr wollet nicht — Die Augen brauchen ganz, dann wann auf sie gericht — Würden all derer Strahlen, müßten sie stracks verwesen". Opitz war über die Anerkennung hoch erfreut, es entspann sich ein eifriger Briefwechsel[2]). Beiden lag daran, eine Verbindung mit der fruchtbringenden Gesellschaft herzustellen, welche zur Aufnahme in den Verein vornehmer Poesiefreunde führen konnte. Buchner knüpfte durch Johannes Kitsch, den Gartendirektor Ludwigs, aus dessen Phantasie und botanischer Gelehrsamkeit all die Kräuter und Blumen der zahllosen Mitglieder hervorgingen, mit den Anhaltinern an. Im Frühjahr 1625 kam Opitz nach Sachsen und wohnte drei Monate in Buchners Hause. Das Buch von der Poeterey erschien ihm mit Fug als die beste Einführung, aber die Uebersendung erzielte nicht die gewünschte Wirkung. Diese „regulae exactiores" mußten den autoritätssüchtigen Gesetzgebern peinlich sein, nicht blos weil sie selbst sie noch nicht beachtet hatten, sondern vielleicht weil sie nicht von ihnen verkündigt worden waren. Man behält das Exemplar zwar möglichst lange zurück[3]), wünscht nichts sehnlicher, als drei Stunden nur mit Buchner und Opitz darüber persönlich zu verhandeln, aber Opitz' Anfrage, welchem der Anhaltischen Fürsten er seine Gesammtausgabe widmen solle, wird kalt und geschäftsmäßig erledigt. Die grobe Abfertigung des Erzschreinhalters, er hätte die Namen ebenso gut beim Sekretär seines Herzogs erfahren können,

---

[1]) Hoffmann v. Fall. Bibliogr. zu Op. p. 6 f., wo auch Opitz' Erwiderung abgedruckt ist. Man beachte die Daktylen in Buchners letztem Verse.

[2]) Wilhelm Buchners Meinung (a. a. O. p. 24), daß der Briefwechsel erst 1626 begonnen habe, ist durch Geigers Publikationen berichtigt.

[3]) Ep. Buchn. III. Ep. IX. (A. v. 1720. p. 664).

lassen auf die Gesinnung des bisherigen Alleinherrschers deutscher Verskunst gegen den jungen Eindringling schließen. Trotz der Widmung wurde aus der Aufnahme nichts, obwohl Dietrich von dem Werder unablässig für ihn eintrat[1]). Als 1629 die Anhaltiner mit der verzögerten Aufnahme nachkamen, waren sie Opitz gleichgültig geworden. Er hat sein Ordensgemälde nie getragen und nie aus dem Oelberger (dem Ehrenhumpen) getrunken. Aus den vornehmen Pariser Zirkeln zurückkehrend, die er an der Hand des Hugo Grotius, des großen holländischen Verbannten betreten durfte, reiste er an Anhalt mit Ostentation vorbei und hatte die Genugthuung, daß die Anhaltini sich darüber bitter beschwerten[2]).

Buchner mußte noch länger warten. Ludwig trifft in diesem Punkte keine Schuld. Wie schon berührt, mußten seine Interessen ihm damals wichtiger sein als die der deutschen Poterey. Er hatte andere Dinge zu wahren als ihre Grundrichtigkeit und Zierlichkeit. Als aber nach der Pacifikation der mitteldeutschen Lande im Prager Frieden (1635) auch in Anhalt Ruhe eintrat und den weiteren Verlauf des Krieges hindurch im großen Ganzen gewahrt blieb[3]), warf sich der Nährende mit dem größten Eifer, wie um das Versäumniß einzuholen, auf die lang vernachlässigten Geschäfte seiner Sprachgesellschaft. Es lag ihm jetzt viel daran wieder mit den Poeten in Verbindung zu kommen. Man begann jetzt allenthalben die Bedeutung derselben als Sprachquellen für die Vergangenheit und als Sprachbildner für die Zukunft einzusehen. Zwar die intensivste poetische Kraft des damaligen Deutschland übersah die fruchtbringende Gesellschaft, den Sachsen Paul Fleming[4]), der 1632 an Buchner die ersten schüchternen Versuche seiner Muse geschickt hatte und durch ihn auch mit Werder und Hübner bekannt worden war. Aber mit dem weitberühmten „Gekrönten“[5]), der als königlich polnischer Hofhistoriograph in Danzig, dem nordischen Venedig, lebte, entspann sich nun ein reger Verkehr. „Der deutsche Ovid“ Tobias Hübner war 1636

[1]) Buchneri epistolae I. 2. Schon Barthold (a. a. O. 195 Anm.) hat das irreführende Datum dieses Briefes berichtigt.

[2]) Ep. Buchn. I. Ep. IX. (A. v. 1720. p. 17).

[3]) Barthold a. a. O. 207 ff.

[4]) S. Barthold a. a. O. p. 210—212.

[5]) Opitz' Name in der Fruchtbr. Gesellschaft.

gestorben. Unbewölkt strahlte jetzt der Ruhm des in Paris als deutscher Petrarca, Ronsard, Heinsius begrüßten Schlesiers. Nun bewarb sich Ludwig förmlich um die Widmung auch der dritten Gesammtausgabe seiner Werke. Er gratulirte alsbald eigenhändig[1]), als sich das Gerücht von Opitz' Hochzeit verbreitete, die dadurch vereitelt wurde, weil bei der schönen Erwählten ein prosaischer Danziger Bürger den „Fürsten der deutschen Poeten" ausstach. Seine Verbesserung der übersetzten Arkadia, „der Gedichte und Reimen aber ganz anders gemacht, Von dem Edlen und Vesten. M. O. V. B."[2]) erregte ebenfalls das Interesse der Gesellschaft. Opitz muß ausdrücklich versichern, daß „die Arcadia auß seiner Durchsehung ist". Die Uebersetzung der ausländischen Romanlitteratur stand jetzt im Vordergrunde der Gesellschaftsthätigkeit. 1639 begann Hans Ludwig Knoche zu Bernburg „der Platte" „die erfundene geschichte des weiland Spanischen Ritters Don Quixote de la Manche" und überschickte sie Ludwig[3]), Stubenberg „der Unglückselige" machte sich später an die Romane der Scudery, des Marini und Biondi, das Oberhaupt verdeutschte aus dem Französischen eine jener sowohl das gelehrte ethnographisch-historische Interesse als die romantische Neugier befriedigenden histoires, „die denkwürdige Geschichte des großen Tamerlanis, der Parthen und Tartern Kayfers ꝛc." (Cöthen 1639). Von demselben Interesse waren die Uebersetzungen der Historien des Markgrafen Virgilio Malvezzi eingegeben, des Romolo und Tarquinio superbo. Es war davon nur wenige Schritte bis zu den fremden Sitten- und Erbauungsbüchern, dem principe Christiano, dem Combat Chrestien u. a., wie sie in großer Zahl aus dem Italienischen, Französischen und Niederländischen von Ludwig und anderen Mitgliedern übersetzt wurden. Denn ein Sittenspiegel zu sein, spielender Lehrer des Guten, Abschrecker des Bösen, war der Zweck des Romans. So hatte ihn Barclaj in der Vorrede (Rom 1. Juli 1621) zu seiner Argenis, die an Ludwig XIII. gerichtet ist, ausgesprochen. Dieser Roman hatte einen erstaunlichen Erfolg. Man bildete sich viel ein auf diese „newe Art zu schreiben, die man zweifelsohne bey den

[1]) Krause p. 126.
[2]) Mit Kupfern bei Merian, Frankf. a. M. 1638.
[3]) Erzschrein p. 36 f.

Lateinern niemals zuvor gesehen hat". Und in der That hier war das *ὅλον* sichtbarlich geleistet. Gespräche über Moden, Kunst, Litteratur, große Männer der Geschichte, Staatsverfassung, Höfe u. s. w. wechselten ab mit der romantischen Erzählung, die „unter dem Scheine des Gedichtes die Wahrheit der Geschichte" verbarg und durch „stattliche Exempla Fürstlicher Sitten vnd Tugenden, Freund und Feindschaften, Glücks vnd Unglücks" „zur hochrühmlichen Nachfolge in dem geziemenden erweckte". Opitz selbst übersetzte die Argenis und die obigen Citate sind aus der seinen Eingebungen folgenden Vorrede seines Verlegers, Adam Müller, an die Liegnitzer Herzöge. Wie stark die Theilnahme, ja die Betheiligung des Adels an der „newen Art zu schreiben" war, sollte eine Geschichte des Romans anschaulich machen[1]). Bald hielt auch der Roman seinen Einzug in die Poetik, nachdem er, wie wir sahen, bei Scaliger schon fast auf der Schwelle gestanden.

Opitz beschäftigte sich damals mit der Herausgabe des Annoliedes. Die Uebersetzungen aus der Anthologie, an die Ludwig ihn mahnt, treten zurück vor „dem schönen getichte, so ein deutscher Poët vor 500 Jahren vndt drüber Zue gedechtniß des Cöllnischen ErzBischoffs Anno auffgesetzet". Dem Fürsten soll „die art vndt lebhafftigkeit, welche in der Vorfahren büchern Zue finden iedesmal gefallen vndt beliebet" haben[2]). Aus den Antworten erhellt das nicht. Ludwig witzelt über „das alte Poetische Gedicht, so vor 500 Jahren gefertiget, anitzo aber erst ausgangen". Seine Uebersetzung des Hiob „des Jobs Geschichte" und die Sprachlehre, die ihn damals beschäftigten, sind ihm weit wichtiger. Opitz versuchte sein Interesse rege zu machen, dadurch „daß viel wörter der alten mutterspracke auß schrifften herfürgesucht werden". Er verweist auf die gleichen Bemühungen „in Hollandt vndt Britannien", auf die „in stifften vndt liberayen" noch unbekannt ruhenden Schätze „vndt zweiffelt nicht, der Nährende köndte bey den Herren Gesellschafftern, die sich allerseits in Deutschlandt befinden, durch sein ansehen vndt begehren

---

[1]) Scherer hat darauf hingewiesen. S. Die Anfänge des deutschen Prosaromans und Jörg Wickram von Colmar, Eine Kritik von Wilhelm Scherer. (Quellen und Forschungen XXI.) p. 67 f.

[2]) Erzschrein 135.

hierinnen alles thun“ [1]). Alles aber was die Gesellschaft zu Tage förderte, war der zweifelhafte Fund, den Karl Gustav von Hille „der Unverdrossene“ in dem Loblied auf den Wendenkönig Anthyre machte [2]).

Ludwig glaubte die alte Sprache für seine linguistischen Passionen entbehren zu können. Auch der „aus dem altfranzösischen verdeutschte [3]) große Alexander“, von dem viel die Rede ist, erregt sein Interesse nur als französischer Roman. Er steht auf dem Standpunkte der Sprachordner des Hotels und sein Adjutant in diesen Dingen der Hallische Rector Gueinz [4]) „der Ordnende“ zeigt nicht übel Lust, sich gleich als deutscher Vaugelas aufzuspielen. Der Rector fühlte durch den Auftrag einer deutschen Sprachlehre sich sehr geschmeichelt. Er stellt den Nährenden Julius Cäsar und Karl dem Großen gleich, die neben der weltregierung sich mit den gesetzen ihrer Muttersprache beschäftigt. Der deutsche Bartas (?) und die Fruchtbringende Gesellschaft seien seine unsterblichen Werke, auch eine Opitzische Schmeichelei [5]). Der Befehl wegen der deutschen Sprachlehre ist am 5. Novbr. 1638 bereits ausgeführt. Daß er die „Kunstwörter (termini technici) verdeutscht“ habe, dafür führt er stolz das Beispiel Ciceros an (in den Officien und Tuskulanen). Dieser Richtung war Dietrich v. d. Werder nicht. Als später Zesen damit anfing, wünscht er seufzend ein Lexikon für „die verdeutschten Kunstwörter“ [6]). Gueinz wünschte im Ernst ein Lexikon „aus den besten Schrifften“, ein großes epochemachendes im Stile der ausländischen Akademien, „weil in Welschland und Frankreich, anietzo die (deutsche?) Sprach mit großem Fleiß, wie Ich berichtet werde, getrieben wird“. Ludwig war nicht sehr entzückt von dem Opus. Er schickte es sofort an Dietrich und Opitz, die sich aber fortwährend entschuldigen, daß sie zu der inter-

---

[1]) Erzschrein S. 137.

[2]) Barthold p. 232.

[3]) Durch den „Frühspaten“, Wolradt Grafen Waldeck. Erzschrein S. 167.

[4]) Seit 1627, früher mit Ratichius in Cöthen. Mit dem Namen dieses Mannes wurde ein freventliches Spiel getrieben. Gueinz, Guenz, Quenz, Queinz u. s. w. wechselt bunt ab. Gueinz ist relativ am häufigsten.

[5]) In der Vorrede zu den Psalmen. 1637. Sonst die einzige öffentliche Erwähnung der Gesellschaft durch Opitz.

[6]) Erzschrein S. 184.

essanten Lectüre noch nicht gekommen seien. Es sollte Opitz gewidmet werden. Werder fürchtet, „er dürfte wenig vergnügung daran haben“ [1]). Es wurde des Schottelius Gutachten nach langem Hinziehen eingeholt. Schottel war kein großer Freund von Ableitungen aus dem Griechischen und Hebräischen, die für Gueinz eine förmliche Lust waren, das Deutsche galt ihm als eine der drei Hauptsprachen, die seit der Babylonischen Verwirrung neben einander bestünden, er behauptet, daß unser Artikel mit dem Griechischen nichts zu thun habe, Gleichklang noch nicht Verwandtschaft bedeute u. s. w. Gueinz wüthete: Das Hebreische sei Muttersprache des Deutschen, „das ist aus Gottes wort klar“, man müßte denn behaupten, „das der (!) Paradieß etwan in hinter Pommern sey gewesen oder gar zu Stockholm“ [2]). Ludwig ärgerte „dies Gewirr und Gezöge aus dem Hebreischen; davon möchte einem das Maul wäßern“. Wie schließlich die strittigen Punkte erledigt wurden, geht bis auf die fabulosen Sachen von König Deutsch, der zu Abrahams Zeiten (nach Aventin!) gelebt habe, aus dem Briefwechsel nicht klar hervor. Die Sprachlehre wurde 1641 gedruckt [3]), aber durch Schottels Arbeiten bald so in den Schatten gestellt, daß man sie kaum beachtete.

Mehr Wirkung hat des Gueinzius Orthographie [4]) ausgeübt, die auch erst nach langen heißen Kämpfen zu der Form gelangte, in der sie, ebenfalls autorisirt von der Gesellschaft, Mitte 1645 erschien. Opitz hatte sich um die „Wort- und Rechtschreibung“ nicht gekümmert, er bediente sich auch einer grauenhaften Orthographie. Hier war ein unbebautes Feld für den Ehrgeiz der Fruchtbringenden. Ihre Bestrebungen sind hierin sehr erfolgreich gewesen. Man kann dies schon im Verlauf ihres Briefwechsels beobachten; überraschend ist der Unterschied der Drucke aus der ersten und zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Schon damals erhob sich der bis auf unsere Tage andauernde Streit zwischen dem phonetischen und historischen Princip. Ersterem fing

---

[1]) Erzschrein p. 159.

[2]) Ebend. p. 255.

[3]) Barthold meinte irrthümlich, daß sie von Ludwig verfaßt sei. S. a. a. O. p. 231.

[4]) Wie die Prosodie, so hatte auch die Orthographie schon früher Bearbeitung gefunden. Zuerst durch Niclas von Wyle i. d. 18. Geschrift seiner Translation v. 1478. Auch Ickelsamer und Frank geben in ihren Grammatiken wenig mehr.

später Zesen an zu huldigen und auch Harsdörffer war ihm zugethan. Der Ordnende in Halle ist jedoch ein abgesagter Feind der Lautschreibung. Sie ist ihm eine „FrawenZimmer Orthographie". „Ein anderes deß reden, ein anderes deß schreiben, in Jenem siehet man auff den wohllaut und auff jedes Landes Mundart, in diesem auff den Ursprung, wie einhelliglich auß den andern (der französischen!) Sprachen Zu schließen." „Auf sothane weise könte man etlicher Buchstaben entbehren": des „V, J, Y, H" [1]). Das wäre schrecklich. Denn er hat immer ein Auge auf das Hebräische ꝛc. und zuckt die Achseln über Leute, „die dafür halten, daß man deutsch in Chaldäa oder Zu Rom geredet habe". Man werde auch nicht beweisen können, daß die Lateiner in Deutschland gereiset, um da ihre Sprache zu lernen. Ludwig nannte ihn einen „lateinischen Deutschen, nicht einen deutschen Lateiner". Er war kein Freund „von Disputationen und Zanken" und kanzelt den zankſüchtigen Rector wegen seiner höhnischen Anspielungen mitunter derb ab. „Die Zusammensetzung so vieler Mitlauter, die nicht gelesen werden", konnten in seinen Augen den fremden Leser nur irre machen, durch Vereinfachung aber würden die Stammwörter durchaus nicht „dem fremden unkenntlich", „weil doch die Stammbuchstaben bleiben, ob sie schon nicht alle Zeit verduplirt werden" [2]). Auf die übrigen Fragen, z. B. die, ob die Lateiner schon die Ehre hatten, in der Babylonischen Verwirrung mitzusprechen — von Hebräern, Griechen und Deutschen wird dies als fest angenommen — können wir nicht eingehen. Gueinz bemerkt zuletzt spitz: „der Deutschen hertz, wort und thaten erfordern die warheit, der Gesellschafter Zweck, anmuth und ergetzlichkeit wird es auch belieben, wie sothanes wünschet" der Unterzeichnete. Ludwig beruhigte seinen hitzigen Germanisten zuweilen durch Theilnahme an diesen Phantasien, für die Aventin zum Theil die Quelle ist. Die Lateiner mögen doch wohl Babylons Thurm gesehen haben. Ihr Janus sei erstens Noah, zweitens der Bruder Gomers, Thubal. Gueinz hält das erstere für unumstößlich, das andere für wahrscheinlich. Als aber Ludwig einmal wieder mit der Behauptung kommt: „Ja zu Zeiten des Trojanischen Krieges seind viele Deutsche darbey gewesen, sowohl Kriegs-

[1]) Erzschrein S. 263.
[2]) Erzschrein S. 265.

mannen, als Kriegsmetten, die alle älter als die Lateiner sind, von welchen in Homero nichts zu finden“ [1]), da würdigt ihn der „lateinische Deutsche“ ingrimmig gar keiner Antwort. Schnelle Herausgabe der Orthographie war nothwendig, da „nicht allein vom Spielenden (Harsdörffer) und Clajo in Nürnberg und vom Suchenden“ (Schottel) „neue und sich übel schickende schreibarten wollen aufgebracht, sondern noch eine fremdere und ungewöhnlichere, von Zäsio eingefüret werden, wie aus der Verdeutschung des Ibrahims Bassa und der Bestendigen Isabellen wundergeschichte, gedruckt in dem Jhare Zu Amsterdam Zu ersehen“. Zesen war Gueinzens Schüler, merkwürdiger Weise auch der andere wunderliche Heilige der Orthographie, Johann Bellin. Es scheint also, daß der Rector, in der Rechtschreibung wenigstens, nicht Schule zu machen verstanden hat. Er behandelt den orthographischen Ketzer sehr von oben herab, es wäre nie was anderes als tolles Zeug von ihm zu erwarten gewesen [2]). Die „deutsche Rechtschreibung“ erschien 1645 mit einem Ehrengedichte von Ludwig selbst [3]). Der Ordnende betont in der „Uebereignungsschrift“ ganz besonders, daß „der Tapfere Held, Landgraf Philip, bekanntlich durch die unrechte verfälschte schrift [4]) gefangen worden“, daß also nunmehr, durch die deutsche Rechtschreibung geschützt, alle deutschen Fürsten ruhig schlafen könnten.

Wir wenden uns zu den fruchtbringenden Debatten über Verskunst. Bereits im Jahre 1637 hat Ludwig Reimbeängstigungen. Gegen seine besorgliche Genauigkeit sticht Werders Leichtsinn lustig ab, der sich behaglich in „seiner faulen Schlüngeley“ wiegt und wenn er etwas corrigiren soll, nichts „überhuisen“ will. Er neckt Ludwig damit, daß er einen ganzen Schwarm von Reimen auf Cöthen vorbeischnurren läßt, die dann natürlich nicht alle sehr rein sind. Wenn ihm der Kritik zu viel wird, wird er sehr verstimmt, sagt sich „für seine persohn künftig von allen solchen geselschafter undt poesiesachen gantz auf“, und „wil nichts mehr damit Zuthun haben“ [5]). Auch

[1]) Ebend. p. 269.

[2]) Erzschrein S. 272.

[3]) Zu Halle, nicht zu Cöthen, wo „die Druckerey kalt liegen mußte“.

[4]) Das Trugspiel beruhte auf Veränderung von „nicht mit einigem Gefängniß“ in „nicht mit ewigem Gefängniß“.

[5]) p. 164.

den Gekrönten verschonte der fürstliche Recensent nicht. Als ihm der „zu Dantzig gedruckte Psalter" zugeschickt wird, rügt er ihn „wegen der auff lateinisch also genanten Dactilorum, welche da sie sonderlich in den Abschnitt fallen, desto weniger zuläßig"[1]). Er meint damit die als catalektische trochäische Monometer gebrauchten daktylischen Wörter, wie heilige, die Buchner, der Vater und Schützer dieses Stiefkinds der deutschen Poesie, gerade als Beweis für die Daktylen anführt. Opitz mußte als Praktiker wissen, daß ein solches Verbot die poetische Sprache einer Menge nothwendiger Wörter berauben würde. Er vertheidigt daher empfindlich seine Dactilos und spielt den Trumpf aus, „daß die wörter augapfel, rhordrummel u. dgl., welche sich etzliche hochansehnliche Herren Gesellschafter Zue gebrauchen pflegen, so reine vndt helle Dactili sindt, daß sie genauen ohren baldt Zue merken sindt". Ludwig erklärte mit großartiger Ruhe, „die beyde angeZogene wörter" seien nicht passend, da sie „– – ⏑" betont werden. Daß er damit den eigentlichen Kernpunkt der Frage umgeht, ist freilich klar. Opitz' Tod, von dem sich ein tragischer Bericht Robert Roberthins im Cöthener Archive findet, schnitt weitere Debatten ab. Mit dem „Vielgekörnten" war in diesem Punkte nicht viel anzufangen. Als er Ludwig endlich die Buchnersche Poetik, die dieser ihm zur Begutachtung geschickt hatte, zurücksandte[2]). war seine ganze Kritik: „Weiß nichts weiter Zu erinnern"[3]). Aber Herr Ludwig fand noch gar viel zu erinnern. Zur gesellschaftlichen Begutachtung dieser Poetik kam es daher nicht und das Oberhaupt mußte sich schon entschließen selbst eine zu schreiben, die den hohen Intentionen besser entsprach. In schöngereimten Alexandrinern ist dieser fruchtbringende Canon verfaßt. Buchner hatte wenigstens die Ehre der Beurtheilung. Sie war nicht überschwenglich[4]); noch nicht einmal die Aufnahme in den Orden hatte ihm die aufreibende Anhaltiner Poetik eingetragen. Seine Dactili waren „mit willen ausgelassen, weil der gesänge so mancherley (antike), insonderheit aber die letzte art unser deutschen sprache so wollautend und ihr anstendig

[1]) Br. v. 28. Aug. 1638. bei Krause p. 130.
[2]) 2. Herbstmonat 1639. Erzschrein S. 161.
[3]) Kr. p. 161.
[4]) Erzschrein S. 217.

nicht ermessen worden". Der Fürst liebt es seine eigene Ansicht immer als allgemeine, hier als die der Gesellschaft hinzustellen. Auch die Sprachlehre ward Buchner zur Durchsicht geschickt. Hier brauchte er seinen Gefühlen weniger Zwang anzuthun, aber ein sehr nachlässiges Ehrengedicht, um das ihn der Fürst gebeten, trug ihm eine strenge Kritik von allerhöchster Stelle ein. Uebrigens erreichte Gueinz, der damals auch auf den Gedanken verfiel, die hochnothwendige fruchtbringende Poetik zu schreiben[1]), ebensowenig deren Begutachtung. Im Jahre 1640 erschien mit dem Wappen der fruchtbringenden Gesellschaft dies feierliche Opus, natürlich ohne Namen des Fürsten[2]).

Diese Cöthensche Anleitung ist sicher eine der lustigsten Prosodien, die je geschrieben wurden. Diese trockenen Regeln über Cäsuren und Elisionen bilden einen seltsamen Contrast zu den feierlichen Alexandrinerstrophen (a a b c c b), auf denen sie einherschreiten. Das wirkt um so komischer, als das Werk den heiligsten Ernst auf der Stirn trägt. Die prosodischen Ansichten zeigen natürlich den ganzen Ludwig. Gleich die Vorrede an „den günstigen, lieben Leser" setzt fest, daß der selbstlautende Buchstabe i in der Mitte nach Belieben gesetzt und ausgelassen werden könne, also „heilgen, senfftgen u. a." Diese von Buchner so verpönte Auslassung wird natürlich nur befürwortet, um sich die Daktylen wenigstens in einer Wortkategorie vom Halse zu schaffen. Trotzdem wird später unbefangen eingeschärft: „Man soll auch nie zu sehr ein Wort zusammenziehen." Die Auslassung von Daktylen und Anapaesten wird stark hervorgehoben. Die „Wenige Anleitung in der deutzschen (so!) Reimekunst" bringt die gewöhnlichen Regeln in ihren drolligen Versen. In den Oden dürfe man nicht zu lange Verse brauchen u. s. w. Auch zum Gesetz der regelmäßigen Hebungen haben sich die Fruchtbringenden inzwischen verstanden. „Die andre, vierte Silb und Sechste lang muß sein — Die achte, zehnd und zwölfft dermaßen sich auch zeigen". Der reimweisende

[1]) Erzschrein S. 166 u. 245.

[2]) „Kurtze Anleitung, zur deutschen Poesie oder Reimkunst mit ihren unterschiedenen Arten | und Mustern, Reimweise verfertiget und vorgestellt. Gedruckt zu Cöthen, Im Fürstenthume Anhalt | Im Jahre 1640." Mensebachsche Sammlung. Es steht vor „der ersten und Andern Woche Bartas". Cöthen 1640. „Durch ein Mitglied der F. G." Die Vorrede setzt „unserm geliebten Poeten, weyland dem Nutzbaren" (Hübner) ein bezeichnendes Ehrenmal.

Pegasus schwingt sich höher bei den vers Alexandrins. „Die edelst Art ist dies so unser Deutscher übet — Geht hurtig von der Faust[1]) und leichte Reime giebet." Unter den Strophen begrüßen wir als neuen Ankömmling die Stanze (Huictain), die Errungenschaft Werders. Beispiele (bei denen es als Unterschied gilt ob sie mit männlichen oder weiblichen Reimen beginnen) illustriren den großen Satz „Wie man baß durch Gebrauch diß alles lernen kann".

„Des Buchners deutsche Poesie", die ob sie „zwar fein" doch nicht die Zustimmung des Oberhaupts erlangen komte[2]), erschien trotzdem, sobald des Verfassers Aufnahme in die Gesellschaft gesichert war (1642). Der in dieser Beziehung durchaus nicht geschmeidige Professor hat die strittigen Punkte in derselben nicht nur aufrecht erhalten, sondern anscheinend noch verschärft. Das Buch selbst ist nicht erhalten[3]), dagegen zwei grade hierfür belangreiche Nebenausgaben. Beide erschienen nach des Autors Tode, die eine (1663) besorgt von einem früheren Schüler Buchners (M. Georg Götze)[4]) wahrscheinlich nach dessen Diktaten[5]), giebt die frühere Fassung (zwischen 1632 u. 34)[6]), die andere von Buchners Schwiegersohn und Nachfolger Otto Prätorius herausgegeben (1665)[7]) benutzt ein Handexemplar des Autors. Sie unterscheidet sich von der ersten nur durch eine noch strengere Fassung der in der Fruchtbringenden Gesellschaft discutirten sprachlichen und metrischen Fragen. Das i in der Mitte der Adjectiva

---

[1]) Ludwig müssen sie allerdings im Hinblick auf die unzähligen Albumverse, die er verfaßte, sehr hurtig von der Faust gegangen sein.

[2]) Erzschrein S. 159.

[3]) Nicht einmal der Titel. Nach Tscherning (Unvorgreifliches Bedenken S. 66) „Einleitung zur deutschen Poesie", nach den Buchnerschen Erben „Anleitung".

[4]) Buchhändlerspeculation, die von den Erben heftig angegriffen und verdächtigt wurde. „August Buchners | kurzer WegWeiser | zur deutschen Dichtkunst | Aus ezzlichen geschriebenen Exemplarien ergänzet ꝛc. JEHNA, Bei Georg Sengewalden."

[5]) Dies beweisen die von den rechtmäßigen Verlegern hervorgehobenen „merklichen Fehler", die meist sächsische Gehörfehler sind. (Thousa statt Dousa, δημορχούς statt δημιουργός etc.)

[6]) S. 161 wird „Prob und Anfang" von Werders Uebersetzung des Orlando furioso (1632) als neu erwähnt. Die Fortsetzung erschien 1634.

[7]) A. B. Anleitung zur deutschen Poeterey ꝛc. Wittemberg.

und davon abgeleiteten Verben dürfe nie, das e sehr selten ausgelassen werden (ed'ler, doch nicht led'ger, edlste ꝛc.). Die Vorschriften darüber sind sehr genau, mitunter (bei deminutiven Vorsilben „gliebet" Lieb(i)chen") überflüssig. Apokopirungen, Synkopen, Synaeresen werden auf das geringste Maß eingeschränkt [1]). Unregelmäßiger Umlaut mitunter gestattet (onomatopoetisch: schällen statt schallen in Opitz' Galathee, weil letzteres in einem Hirtenliede zu prächtig klinge), unregelmäßiger Ablaut (staht, stohn) jedoch nie. Tmesis erlaubt Freiheiten wie stehen — miß, Trummel in den Rohren (Opitz' Hercynie). Zu den Daktylen sind noch (quantitirende) heroische und sapphische Verse gekommen mit Bezug auf einen „Hochgelahrten Herrn im Spanischen" [2]). Empfohlen werden letztere jedoch nicht, vielleicht grade weil sie, in Anhalt durch Schottel eingeführt, dem Widerspruchsgeiste des Fürsten beliebten [3]). Ungereimt seien sie der deutschen, gereimt der lateinischen Art zuwider [4]).

Charakteristisch für die Cöthener Akademie sind in dieser Poetik außer diesen sprachlichen und metrischen Controversen noch der stark ausgebildete den ethischen und politischen Standpunkt betonende Platonismus, Bartassche Christlichkeit verbunden mit Vorliebe für den Roman. Sonst trägt sie den antiken Stempel deutlicher ausgeprägt, als die Gesellschaft, und Buchner [5]) hat offenbar nur aus

---

[1]) Dagegen weist nicht blos — verfänglich genug — der Titel, sondern auch die „Verschluckung" des e zwischen zwei „Mitlautren" (Anl. S. 71) auf das Cöthener Muster.

[2]) Sollte hier Gracians „Agudeza y arte de ingenio (1648) gemeint sein, so wäre es ein späterer Zusatz Buchners. Auf die antiken Verse in Spanien wird sonst wenig Bezug genommen, da zur Zeit der Herrschaft des spanischen Geschmackes die Mode bereits vorüber war. Die nicht grade „hochgelahrte" Picara Justina des Andreas Perez (1605) wird von Harsdörffer wegen ihrer seltsamen Versarten citirt.

[3]) Erzschrein S. 295. Ludwig nennt „die neue Sapphische deutsche Art fein und gut".

[4]) Anl. S. 71. Den Reim in der rhythmischen lateinischen Poesie hat Buchner sonst nicht ungern (Ep. I. 173). Er schrieb eine „Dissertatio de Christiana Poesi ac Prudentio" die Opitzen „vere placuit" (Arch. f. d. Litt. V. 369).

[5]) Sein Schwiegersohn Prätorius war jedoch speculativ genug, sie gesondert „aus August Buchners nachgelassener Bibliothek" herauszugeben unter dem Titel

diesem Grunde verfügt, die drei ersten Capitel in einer neuen Ausgabe fortzulassen. Die Bildung war in diesen Kreisen nicht mehr vollständig die der gelehrten Renaissance. Sie ist bereits eigenwillig akademisch und zeigt für die modernen Erzeugnisse mehr Interesse, als für die der Alten. Die Beschäftigung mit der Sprache und Dichtung hat nunmehr practische Zwecke, daher fehlt auch die antikisirende Begeisterung für die Vorfahren und ihre Lieder. Buchner fällt mit Opitz etwas aus ihrem Rahmen heraus, wie er ja mit ihm eine Art Partei in ihr bildete.

Buchners Poetiken sind also in einer Hinsicht Ergänzungen zu Opitz' Popularisirung der Renaissancebildung, in anderer bezeichnen sie bereits ein neues Stadium derselben. Der Professor der Philologie ist überdies in seinem Citatenschatz reicher, in seiner Anordnung des Stoffes subtiler, als der philologische Dichter. Horaz, dessen Ars poetica er 1628 herausgegeben, ist ihm noch enger ans Herz gewachsen. Das ungemeine Interesse der Opitzschen Zeit für Horaz brachte uns schon damals eine Uebersetzung der berühmten kritischen Epistel von dem noch jungen gelehrten Romanschreiber Andreas Heinrich Buchholz (Rinteln 1639). Die Bezeichnung ars poetica, dem Quintilian[1]) entlehnt, ist hier anstandslos mit „Poetereikunst" gegeben. Als das Philisterium und der marineske Stil hereinbrach, verstummt der kritische Feind der Mittelmäßigkeit, Verstiegenheit und Frivolität, der so bestimmt erklärt hatte „mediocribus esse poetis — Non homines, non di, non concessere columnae"[2]) und den Dichter, gebildet durch Sokratische Weisheit[3]), in pedestrer Rede anwies „idonea dicere vitae"[4]). Erst die Anregungen des französischen Neuclassicismus veranlaßten im Jahre 1721 die zweite

---

„Poet". Wittemb. 1665. Die „Erben" machen überhaupt den Eindruck von geldgierigen Menschen. Morhof berichtet, sie hätten um aus dem berühmten Namen Capital zu schlagen alle Schnitzel des Nachlasses veröffentlicht. Vgl. Polyhistor Ausg. von 1747. II. 63 und Clarmundus a. a. O. II. 186 ff. Ein späterer Wittemberger (G. Casp. Kirchmaier) schrieb darüber ein „singulare programma".

[1]) Inst. orat. VIII. 3. 60 (ed. Bonnell. II. 60). „Horatius in prima parte libri de arte poetica."

[2]) A. p. v. 372. 373.

[3]) Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae. A. p. v. 310.

[4]) A. p. v. 334.

Ueberſetzung des nun wiederum übermäßig verehrten und ſclaviſch nachgebildeten kritiſchen Feuilletons in den „Poetiſchen Nebenſtunden" des Leibnizſchen Famulus Joh. Georg Eccard.

Das Motto bringt in großen Buchſtaben das ut pictura Poesis in ſeiner Urform: „Poema est loquens pictura, pictura est tacitum poema", was Opitz ſchon breit ausführte. Den gewöhnlich einleitenden „Hiſtorikus" übergeht Buchner mit Verweiſung auf den „Helden" Scaliger, in äſthetiſchen Fragen („Beſchaffenheit der Poeterey") ſchließt er ſich eng an Plato. Plato der Poetiker war der Renaiſſance vielleicht noch intereſſanter, als der Philoſoph. Nichts wurde häufiger verſucht, als eine Erklärung ſeiner Dichterverbannung. Man wies auf ſeine eigene poetiſche Natur hin, auf die poetiſche Form ſeiner Schriften, auf die große Rolle die die Poeſie trotz alledem in denſelben ſpiele. Nenne er doch im Jon die Poeten die „Dolmetſcher, die Diener Gottes". Er citire ſo viel ihre Geſänge. Warum ſollten ſeine Leſer des Genuſſes entbehren ſie zu leſen wie er! Was er vom Weſen der Dichtung ſagte, war ſonſt grade nach dem Herzen der poetiſchen Apologeten. Paolo Beni ſtellte es als „Poetica di Platon" zuſammen. Manche mochten ſich bei der Ueberlegung beruhigen, daß es die lügneriſche Anklage eines Poeten war, welcher ſein geliebter Lehrer zum Opfer fiel. Nur ſehr wenige Autoritätsfeinde wagten offenen Widerſpruch, natürlich Scaliger voran, der ſich nicht ſcheut dem „göttlichen" Philoſophen dabei wegen des „griechiſchen Laſters" einen moraliſchen Hieb zu verſetzen[1]).

Buchners Platonismus iſt nun freilich ſtark mit Horaz verſetzt, ſeine „Sokratiſche Weisheit" oft die Xenophons. Die hauptſächlichen Punkte der Platoniſchen „Poetik" haben hier jedoch direkten Bezug auf das Original und ſind vollſtändig vertreten.

Der Poet hat zwar ſeinen Namen vom Versmachen, aber er iſt ein „Macher" *κατ' ἐξοχήν* (*δημιουργός, ὃς πάντα ποιεῖ*)[2]); freilich nicht der Schöpfer, der aus reiner Luſt am Hervorbringen ſchafft,

[1]) „Respiciat ipse sese, quot ineptas quot spurcas fabellas inserat; quas Graecanicum scelus olentes sententias identidem inculcet. Certe Symposium et Phaedrum atque alia monstra (!) operae pretium fuerit nunquam legisse. Poet.[5]. I. 2. p. 10.

[2]) Rep. X. 596. C.

sondern der freundliche Lehrer der Menschheit, der prodesse et delectare will, der „allerley Fabeln und erdichtetes Wesen mit einmengt, theils lust halben, theils unter denselben die wahrheit zu verstecken“ [1]). Denn dies ist das schöne Vorrecht der Poeten, daß sie die harte, unbequeme Wahrheit in so reizende Gewande kleiden können, „denen Medicis gleich, welche die Arzeneyen von aussen süsse zu machen pflegen“ [2]). Dies hängt zusammen mit der Lust an der Nachahmung, die in Folge des freien Spiels der geistigen Kräfte bei der Vergleichung größer sei, als die Lust am Dinge selbst, „Massen wir ein schönes Gemählde mit mehrer Lust und Bewegung, als das Ding selbsten, dessen Gemählde es ist, anschauen“. Aristoteles, dessen „*χαίρομεν θεωροῦντες*“ hier verwendet wird, fährt noch weiter fort: „*διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι, τί ἕκαστον οἷον, ὅτι οὗτος ἐκεῖνος*“ [3]). Buchner überträgt die *μίμησις* Platonisch auf *εἶδος* und *ἰδέα*, wobei allerdings auf Platons Ansicht von der indirecten (daher schwachen) Nachahmung des Urbilds (*τοῦ μὲν ὄντος οὐδέν, τοῦ δὲ φαινομένου* Rep. X. p. 601. B.) nicht eingegangen wird. Das dichterische Bild spiegelt die ethische Idee, es dient der letzteren zur Vermittelung und erhält dadurch seine kosmische Berechtigung. Der Platonismus tritt wie gewöhnlich auch hier in Gegensatz zu Aristoteles. Der christliche Platoniker Justinus der Märtyrer wird mit feindseligen Argumenten gegen ihn eingeführt [4]).

Buchner ist natürlich weit entfernt von den Aristotelischen Ansichten über die weise, künstlerische Bewußtheit des Poeten. Sein Demiurgos ist dunklen Dranges voll, bei Allem was er schafft leiten ihn „mehr Göttlicher Trieb und Einfluß, als Kunst und Geschicklichkeit. Er entlehnt dem Phädros die Worte „daß der so bey ihm

---

[1]) Wegw. S. 6.

[2]) S. 8. Tasso I. 3. Lucrez I. 935.

[3]) Poetik 4. 1448. b. 11.

[4]) S. 12. Diese „weniger christliche als barbarische“ Seite der Apologetik (Ritter, Gesch. d. Philos. V. 332) ist von Justin nicht sowohl als von seinem Schüler Tatian bekannt. Auf die dem Justin jetzt abgesprochene oratio ad Graecos (*λόγος παραινετικὸς πρὸς Ἕλληνας*) bezieht sich anscheinend auch Opitz. Eine lateinische Uebersetzung erschien Basel 1565. Heidelberg (in den Werken) 1593. Vgl. Ueberweg, Grundriß der Gesch. der Philos.[6]. II. 40.

selbst und seiner mächtig wäre, an der Musen Thür umsonst anklopfe“ [1]). Diese Lehre von der genialen Entrücktheit, die sogar in einem so klaren Kopfe wie Sokrates, feste Consistenz gewinnen konnte in dem Glauben an ein geheimnißvoll gewaltiges, die Wahrheit raunendes *δαιμόνιον*, die Demokrit bis zur Annahme eines wirklichen Wahnsinns fortbildete, war schon im Alterthume uralte Volks- und Priestersage. Auch die Neuzeit ergriff sie mächtig. Bei Cicero (de divinatione) [2]) fand man sie breit ausgeführt, die Poeten bezogen sich meist wörtlich auf de oratore (II. 46. § 194) „poetam bonum neminem sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam afflatu quasi furoris“. Wenige mochten sich durch die witzelnde Persiflirung des Horaz im Briefe an die Pisonen (v. 296 f.) ihren Glauben nehmen lassen. Der ältere Scaliger, der sonst wenig Mystisches hat, schwört auf seinen Genius. Buchner, dem Zeitgenossen Wallensteins, wird man es kaum verargen, daß er sein Schicksal an die Sterne knüpft und in Meteoren und Kometen das Wirken geheimer Mächte erkennt.

Die Bedeutung der Idee vor der äußeren Form wird stark betont. Die Fabel ist kein äußerliches Beiwerk, sie ist das Werk selbst. Die das nicht beachten, das seien „Sänger und Versemacher“ [3]). Denn in der Fabel liege die ewige Idee, das Wahre verhüllt, und ein Plautinischer Satz dient ihm dies (freilich nicht sehr concis) auszusprechen: „Wie der Poet die Tafeln nimbt zur Hand, und findet auch wer's eine Phantasey, macht er's doch daß der Wahrheit ähnlich sei“. „Die Materie des Poeten“ ist hier ganz besonders *τὸ ὅλον*. So fand er es „bei dem Platone, der mit gutem Fug zum Oefteren eines Poeten Stelle vertreten könte“. Es fehle nur der Vers. Schon bei Opitz haben wir jenen Platoniker getroffen, für den die Renaissance fast dieselbe Verehrung hegte wie für den Meister selbst, den grübelnden, mitunter christlich angehauchten „Lehrer des Marc Antonin“ Maximus Tyrius [4]). Buchner empfiehlt ihn aufs wärmste. Auch

---

[1]) Phaedros. p. 245. A. „*ὃς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται ἀτελὴς αὐτὸς ἡφανίσθη*“. vgl. Ion. 434 B.

[2]) Bes. I. 54 sq. (§ 122 sq.)

[3]) S. 10.

[4]) Auch diese Lectüre hatte Opitz aus den Niederlanden mitgebracht, wo

Maximus Tyrius nennt die Poeterey eine ältere Philosophie“ [1]). Ja er geht weiter, er nennt die Philosophie eine jüngere genauere Poesie, worin ihm Buchner jedoch nicht folgt. Ueber die poetische Einkleidung dieser Philosophie handelt auch „Synesius in der Vorrede zum Buch von den Träumen“ [2]). Man that gut sich hier an die Neuplatoniker zu halten. Im Plato selbst hätte man zu leicht auf Stellen stoßen können, wie Rep. 607. B., wo als Grund zur Vertreibung der Dichter der uralte Gegensatz betont wird zwischen Philosophie und Poesie. Daß man seinen (oft rein logischen) Ganzheitsbegriff auf die Poesie anwendete, haben wir schon berührt, ebenso wie die materielle Fassung desselben [3]). An dieser Stelle bei dem wohlorientirten Gelehrten müssen wir hinzufügen, daß man die scharfen gegentheiligen Ausführungen (namentlich im Jon) absichtlich consequent übersah. Auch Scaliger, der gleich im Anfang [4]) darauf eingeht, klammert sich hier an den Rhapsoden, der des Dichters Werke nur vorträgt. Seine Meinung wird aber klar durch die trotzige Ansicht, dieser müsse schließlich so gut alles Wissen umfassen, wie sein Dichter. Der Dichter sollte eben lernen, recht viel lernen, um wieder lehren zu können. Wozu war er sonst da? Was die Zeit von der Belehrung des Poeten durch die Socraticae chartae verlangte, war die moralisirende Tendenz und das krasse, pragmatische Dociren. Glaubte man doch eine solche charta schon dem Titel nach in dem sokratisirenden *πίναξ* des Cebes zu besitzen, den Buchner an diesem Orte empfiehlt [5]).

Heinsius eine berühmte Edition mit lateinischer Uebersetzung veranstaltet hatte. Bereits 1557 übersetzte ein Florentiner Platoniker, der Erzbischoff Cosimo Pazzi ihn ins Lateinische.

[1]) ed. Heinsius Lugd. Bat. 1607. p. 169. *(τίνες ἄμεινον περὶ θεῶν διέλαβον, ποιηταὶ ἢ φιλόσοφοι). καί γε ποιητικὴ τί ἄλλο ἢ φιλοσοφία, τῷ μὲν χρόνῳ παλαιά, τῇ δὲ γνώμῃ μυθολογική: καὶ φιλοσοφία τί ἄλλο ἢ ποιητική, τῷ μὲν χρόνῳ νεωτέρα, τῇ δὲ γνώμῃ σαφεστέρα*, woran auch der formale Unterschied (Metrum) nichts ändert.

[2]) ed. Dionys. Petavius Lut. 1612. fol. 132. Synesius von Kyrene gehörte gleichfalls zu den bevorzugten Schriftstellern. Cardanus schrieb zu ihm einen Commentar mit einem großen Aufwand von Geist und Sorgfalt und Aberglauben.

[3]) S. oben S. 66.

[4]) Poet.[5]. I. 1. p. 3.

[5]) Des Cebes *πίναξ* erschien in unzähligen Auflagen und wurde in alle Sprachen, von Elichmann auch ins Arabische übersetzt. In Deutschland wurde

Ebendieselben Wirkungen, wie nach der Lectüre solcher Bücher, und dazu in einschmeichelnder Form erwartete man sich von der Kunst, „aus den Tragödien und Comödien, daraus zu ersehen, was einem jeden an seinem Orte wohl oder übel anstehen möchte“ [1]). Zwar hatte schon das Alterthum die Comödie nicht blos als einen Spiegel der Sitten, sondern direct als Beratherin des Staates aufgefaßt, wie jene Chorparabase in den Fröschen bekundet. „Sie nun aber als eine Lehrerin des bon ton, die Tragödie aber gar als Schule des savoir vivre zu betrachten, verleitete auf der einen Seite zu der engsinnigen Bevorzugung der neuen Comödie und des Charakterlustspiels, auf der andern zu Sentenzenschwall und schulmeisterlichen Reden. Wird doch der aristophanische Euripides mit seinen Ansichten über die tragische Kunst in vollem Ernste als Gewährsmann citirt. So schwand die Unterscheidung zwischen dem Poeten und nicht blos dem Philosophen, sondern dem Realdocenten fast ganz dahin, Homer und Hesiod sind die ältesten Ethici und Physici [2]) und ihre Lehrfreiheit erstreckte sich über alle Fakultäten. „Die Poeterey ist nicht enger eingeschränkt, als die Welt und Natur an ihr selbst“ [3]). Das klingt recht schön, aber nicht als Tummelplatz des unbeschränkten Geistes, sondern als wissenschaftliches Forschungsgebiet lag die Welt vor dem Poeten. Daher kann Buchner des Fracastorius' Syphilis „ein schön und herrlichs Gedichte“ [4]) nennen und es ist in der That eins der glänzendsten Produkte der Renaissance. Aber daß jemand den Stoff dichterisch unpassend, ja abscheulich, die Excurse nicht hingehörig und rein zufällig gefunden hätte, davon ist keine Rede.

Erinnerte man sich wieder an die Sonderstellung des Poeten, an die Aristotelische Unterscheidung vom Redner, vom Historiker, so

---

er schon von W. Pirkheymer in das theatrum virtutis et honoris aufgenommen, welches 1606 herausgegeben wurde. Hans Sachs brachte es nach dieser Uebersetzung (1570) in Reime. (Vgl. Cholevius I. 231.) Noch 1671 erschien eine deutsche Uebersetzung.

[1]) S. 18.

[2]) Die bekannte Eintheilung der Philosophen.

[3]) S. 19.

[4]) Nach Scal. Poet.[5]. 754. Vgl. Gravina, della ragione poetica c. 36. Noch Rapin und — Wieland 35, 376 (Hempel). Dagegen Nouv. de la rep. des lettres. févr. 1687.

schränkte man allerdings ein. „Es ist nicht von nöthen, daß er alles nach dialektischer Art genau zerlegen wolle"; „denn ein anderes ist schaffen, ein anderes erkunden"[1]). Nur das Bild soll der Poet geben und sich an seinem Dasein freuen, ohne wie der Forscher grübelnd nach dem „Warum?" und „Woher?" zu fragen. Aber der Vergleich mit dem Portraitmaler grade an dieser Stelle bringt alsbald wieder den Zweck herein. „Schaffen" ist etwas „wissentlich machen", daß „mans erkennen kann". Die Aristotelische Unterscheidung des Historikers und Poeten bringt den Poetiker zwar soweit, daß er dem Letzteren erlaubt zu ändern, was ihm beliebt. Aber nicht durch das Gesetzmäßige, das φιλοσοφώτερον hat der Dichter den Vorzug vor dem Geschichtschreiber, sondern durch den äußeren Schmuck, und nur deshalb hören wir ihn lieber, weil „man dasjenige so der Wahrheit ähnlich ist, eher und lieber fasset als die Wahrheit selbsten"[2]). Wir sahen schon, was diese Aehnlichkeit der Wahrheit bedeutet. Es ist nicht die höhere Wahrheit in ihrer reinen, nur ungewohnten Form, sondern die moralische Wahrheit in einer schönen Maske. Es sind die vielgenannten goldenen Pillen, die schon erwähnten süßen Arzeneyen, der Wein, mit dem „die Asklepiaden alles curiren"[3]). Eben dies Curiren, dies „zugleich belustigen und lehren wollen"[4]), das ist das Unpoetische daran. Solch ein curirender Dichter ist ein anmaßlicher Schelm, der mit uns sein Spiel treibt und zugleich so albern-eingebildet ist, zu glauben, daß wir Kinder ihn nicht durchschauen. Dies Spiel ist von Wahrscheinlichkeit sehr fern; da es von vornherein nur todter Apparat ist, hat es auch nicht den Schein des Lebens. Daher konnten die Dichter damals so leicht ihre Liebesdichtung verleugnen, daher ist aber auch ihre Liebe meist nur ein unzüchtiges Spiel der Phantasie, dem der castus Pocta die vita proba des Martial und den mens pudicus des Voconius[5]) gegenüberstellen konnte. Hier war das prodesse unbequem und wird gern umgangen, während den Zeloten unter den Poetikern wiederum die

---

[1]) S. 22.
[2]) S. 26.
[3]) Rep. III. p. 405. D.
[4]) S. 28.
[5]) Apulejus, apol. I. 95 (ed. Lugd. 1604).

Theorie der bloßen Fiktion dabei ärgerlich ist[1]). Daher tritt von dieser Seite die Forderung in die Poetik, daß Leben und Dichten eins sei[2]). Augustin und Chrysostomus werden grade von Protestantischer Seite häufig für Bußpredigten in Anspruch genommen. Buchner nimmt aber doch die allerdings ebenso unwahre aber reinere Romanliebe der Zeit in Schutz gegen die Patres, und vertheidigt den würdigen Bischof von Trikka Heliodor wegen seines zärtlichen Liebespaares[3]), das man damals so vielfach nachzuahmen begann.

Die Frage nach der Eintheilung der Poesie tritt in dieser ausgeführteren Poetik zum ersten Male an uns heran. Das Alterthum kümmerte sich nicht sehr viel darum, der Dichter war ihm immer ein Nachahmer, ob er nun als Rhapsode das Vergangene erzählte oder es auf dem Proskenion mit verschiedenen Masken als gegenwärtig darstellte oder die allen Zeiten und Personen gemeinsamen Empfindungen in adäquaten Bildern und Tönen zur Lyra sang. Bei Aristoteles fließt Epik und Dramatik so zusammen, daß man an der Meinung, der große Classificirer habe die Dreitheilung für angemessen gehalten, zweifeln könnte. Es hätte ihm alsdann höchstens eine Poesie der Handlungen und eine der Empfindungen als zwei — nicht einmal streng gesonderte — Gruppen vorgeschwebt. Plato erwähnt zwar eine ähnliche Scheidung *ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη, ἡ δὲ δι' ἀπαγγελίας*, zu letzterer aber rechnet er den Dithyrambus, die *ποίησις τῶν ἐπῶν* erscheint nur gelegentlich als Mischung von beiden[4]). Dramatische und epische Dichter sind ihm beide Verfertiger von nachahmenden Dichtungen im engeren Sinne „Nachahmer", Epos und Drama faßt er zusammen unter dem Namen der tragischen Poesie und als größten unter den Tragödiendichtern nennt er oft den Homeros[5]). Während er nun von ihrer Thätigkeit nicht viel hält und von der ethischen Wirkung ihrer Kunst die denkbar schlechteste Meinung hat, findet die Hymnenpoesie, als zu dem *καλόν* erziehend, Gnade vor seinen Augen,

---

[1]) S. 30.
[2]) S. 31.
[3]) S. 33.
[4]) Rep. III. p. 394. C. Pindar gesondert von den Tragödiendichtern ebend. 408. B.
[5]) Rep. X. p. 607. A. Theätet p. 152. E. u. ö.

und ihre Dichter sind die einzigen, die wenn auch unter strenger Censur sein Idealstaat duldet[1]). Bei den Römern, denen die griechische Dichtung fertig vorlag, zeigt sich in diesem Punkte größere Klarheit. Cicero (de optimo genere oratorum I. 1.) nennt wenigstens obzwar nicht abgegrenzt die drei Hauptarten der Poesie[2]) und warnt davor ihre streng geschiedenen genera auf die Rhetorik zu übertragen. Dagegen spielen an anderen Stellen die Jambographen in die Unterscheidung der Epici Tragici und Lyrici hinein und verwischen so, wie die Renaissance allgemein, die Grenze zwischen Comödie und Satire. Die Bezeichnung des Epos als mixtum (*μικτόν*)[3]), weil der Dichter sowohl selbst spricht als seine Personen redend einführt, verleitete zu epischer Behandlung des Dramas (die langen Reden, die Berichte). Da Rhapsoden fehlten und die scenische Darstellung immer weiter ausgebildet wurde, war es äußerlich zwar sehr leicht, das Drama vom Buchepos zu scheiden. So kennt auch Buchner die Eintheilung in „*ἐπαγγελτικά*“ (Epos) und „Dramatica“. Wie wenig man sich aber des inneren Unterschiedes bewußt war, beweist er damit, daß er zu letzteren auch die Lyrik in Gesprächform[4]) rechnet. Eine eigentliche lyrische Abtheilung nennt er nicht. Wir erinnern daran, daß auch sein Freund Opitz die lyrischen Arten, unter die sich auch rein epische, wie die pastorale Novelle verirren, grade als Appendix zum Drama behandelt. Man kannte ein genus exegematicum, in quo tantum poeta loquitur[5]). Dazu gehören die Georgica[6]), die Gedichte des Lucrez, schon nicht mehr die dialogirten Eclogen. Die Rede mußte sine personae ullius interlocutione fortfließen. Man hielt sich wie das Alterthum an des Dichters Werk wie es fertig vorlag. An den Dichter selbst und die in Lyrik, Epos und Drama verschiedene Natur seiner Arbeit dachte man nicht.

Man verstand es auch nicht die Classificationen zu classificiren. Unbefangen kommt die „Eintheilung“ in res und verba dazwischen,

---

[1]) Rep. III. p. 398. B.

[2]) „Poematis enim tragici, comici, epici, melici etiam ac dithyrambici (genus) suum cuiusque est diversum a reliquis.“

[3]) Diomedes, Servius, vgl. Vossius, Inst. Poet. II. Cap. 3.

[4]) p. 37.

[5]) Servius ad. Virg. Bucol. III. 1.

[6]) Die ersten 3 Bücher et prima pars quarti.

auch die des zweiten Scaligerschen Buches nach den Versarten wird genannt, obwohl Buchner die letztere nach dem Aristotelischen Ausspruch vom μέτρον für sehr untergeordnet hält. Als Platoniker räumt er natürlich der gesungenen Poesie einen hohen Rang ein.

Zur Besprechung des Stils wird die Eintheilung der Rhetorik herbeigezogen, die man auch in der Poetik nicht entbehren zu können glaubte, Inventio, Dispositio und Elocutio. Buchner hebt besonders hervor, daß der Poet dies mit dem Redner gemeinsam und nur „Vers und Reim" als äußerliches Unterscheidungszeichen für sich allein habe, doch müsse er jenes schwungvoller zu behandeln verstehen. Denn der Professor hilft sich in jenen früher beschriebenen Stildilemma sehr resolut. Er verlangt durchweg eine gehobene Diktion, er hält sie für identisch mit der poetischen Rede und tadelt Horaz wegen der pedestren Verse seiner Satiren[1]). Bei ihm zuerst gewinnt das decorum jenen moralischen Sinn, welches doch auch Cicero, anscheinend sein Gewährsmann, von dem decorum scheidet, „welches die Poeten beobachten"[2]). Das ist denn doch eine Lösung, wenn auch eine einseitige, und der idealisirende Dichter unterschreibt sie noch heute. Jedoch die Realisten mögen sich beruhigen, auch diesem Theoretiker wurde es schwül dabei. Es fiel ihm die Comödie ein, wo der personae viliores gar so viele sind, die Rede soll doch nach Scaliger der Sache angemessen sein, nach Horaz die Stände und Charaktere unterscheiden[3]), „Poesie und Mahlerey seien ja doch Nachahmung der Natur"[4]) und wie man „einen Baum nicht mit rother Farbe" malen dürfe, so könne man doch auch einen Bauern nicht im genus altiloquum reden lassen. Vielleicht dachte er an die Boten in der Tragödie, an die vielen „verschiedenen Personen" im Epos — kurz er wälzt sich die Verantwortung vom Halse und verweist auf Scaligers viertes Buch, wo für den Leser bei etwaigem Nachschlagen die Verwirrung erst recht begonnen hätte.

Der practische Theil illustrirt diese Auffassung vom Stil. Er warnt vor volksthümlichen Ausdrücken und tadelt die „Stoici, weil

---

[1]) p. 43.
[2]) de officiis I. 27 u. 28. §§ 93 u. 97.
[3]) p. 44.
[4]) p. 45.

sie kein Blatt vor's Maul genommen[1]). Die Prüderie geht sehr weit, die Bewunderung des Vergil als „παρθένιος“ fast über Scaliger hinaus[2]). Sprachmengerei wird natürlich aufs schärfste verdammt mit Hinweis auf die Lächerlichkeit jeder Makkaronischen Poesie, und der Uebersetzer „von Herrn von Sitnei's (so!) Arcadien“[3]) deswegen herb getadelt. „Abwechselung der Rede durch Bewegung“ wird erreicht durch Exklamationen, Prosopopoeien u. drgl. vornehmlich aber durch Beiwörter. Von ihnen kann er gar nicht genug haben, abweichend von Ronsard und Opitz, „man mag nicht nur eines, wie bey den Lateinern im Brauche, sondern nach Gelegenheit wohl zwei, wie bei den Griechen, ja noch wohl mehr gestalter Dinge brauchen“[4]). Um in den Figuren „Fertigkeit“ zu erlangen, empfiehlt er besonders Lectüre der mehr rhetorischen lateinischen Poeten. Trotzdem spricht er wie seine Collegen ruhig von Erfindung; ja er beschreibt die Thätigkeit der Phantasie sehr glücklich. Wenn wir dichten, „müssen wir uns die Sache gleich wie vor Augen stellen, alles worauff sie bestehet und was darbey fürfället und geschiehet mit unseren Gedanken durchlauffen und in gute obacht nehmen, hernach auslesen was uns zuförderst dienen mag“[5]). Doch glaubte man das dem großen Dichter sehr wohl „ablernen zu können, wann man sein Teutsches dem Lateinischen, darans er's genommen, entgegen halte“[6]). Von der Schwierigkeit der dichterischen Technik von der Versbildung an bis zur Uebung in der Inventio hatte man einen Begriff, wie wir ihn jetzt nicht einmal mehr von den technisch weit schwerer zu erringenden Künsten, den bildenden und der Musik, haben.

In den „Etliche Sachen, die bey der Rede des Poeten fürfallen des Verses halben“ begegnen uns die Accidentia versuum[7]). Ono-

---

[1]) S. 52. „Placet Stoicis suo quamque rem nomine appellare.“ Cic. Ep. IX. 22. ad Paetum.

[2]) S. 54.

[3]) Valentin Theocrit von Hirschberg. Die Uebersetzung erschien 1629—1630. Da sie später (1638) von Opitz übersehen wurde, so bietet auch dies eine, wenn auch weitere, chronologische Bestimmung für die Abfassung der Poetik.

[4]) S. 69.

[5]) S. 79.

[6]) S. 82.

[7]) S. 86 ff.

matopoetische Wirkungen nehmen jetzt den breitesten Raum ein. „Glieder" statt „Gelieder" (in Opitz' Thränen der Ewigkeit) „erschüttert den Vers zugleich selbst und ergrauset". Die „schussige" Wirkung eines Verses in seines großen Freundes elfter Ode („Du kannst ziemlich grade schießen". Er hätte mit einem zärteren und weicheren Klang setzen können: Du kanst fast gerade schiessen.) beruht auf der „ersten Sylbe „grade", durch welche die gerade des Schusses und gleiche Linie [1]), die bis zum Ziele gehalten werden soll, dargestellet wird" [2]). Ob diese Klangwirkung jemand entgehen kann! Weniger die grammatische Gesetzmäßigkeit entscheidet, als der Klang. Auch er widmet ihm ein eigenes Capitel (IX.). „Von denen Versen und absonderlich von der Harmonie derselben." Ueber den Klang der Buchstaben, dem Scaliger schon so große Aufmerksamkeit gewidmet hatte und für den das feine Ohr der Griechen (Plato's Kratylos!) [3]) so empfindlich war, daß man z. B. dem Euripides seinen Sigmatismus (Vorliebe für den buhlerischen Buchstaben s) vorwerfen konnte, verweist er auf „Dionysius Halicarnassensis" [4]) und des „Jovianus Pontanusen seinen Actius" (Dialog über die Vergilsche Rede). Das Hauptsächlichste, was er sonst anzugeben weiß, ist, daß eine Folge von gleichen Vokalen und Consonanten schlecht klinge und daß man auch hier für Abwechselung (varietas) sorgen müsse [5]). Sein Gehör ist jedoch glücklicher Weise nicht so subtil, wie das mancher seiner Ordensgenossen, die wegen der kurzbetonten langen Silben große Verwirrung in die kaum festgestellte Metrik brachten. Die „Beschaffenheit der Silben wird in unser teutschen Poeterey bloß und allein aus dem Thone und Ansrede ermessen", „und irret nichts, es mögen für Buchstaben darauff folgen, welche oder wie viel der wollen" [6]). Geflissentlich wird hier der Unterschied vom quantitirenden Princip hervor-

---

[1]) Vgl. u. S. 148 Anm. 4.

[2]) In der „Anleitung" S. 71.

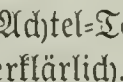
[3]) p. 434. C ff.

[4]) Wahrscheinlich auf „*περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*". S. Friedr. Blaß, de Dionysii Halicarn. scriptis rhetor. Bonn 1862. und „Die griech. Beredsamkeit von Alex. bis August. Berlin 1865. Cap. VI.

[5]) S. 112 ff.

[6]) S. 115.

gehoben. Ganz folgerichtig wird nur dort ein Spondeus constatirt, wo zwei betonte Silben auf einander folgen. (Für die rhythmische Bestimmung des Verses meist irrelevant: Der, welcher u. dgl.) Hiermit hängt auch die Daktylenfrage zusammen, die durch ihn in die deutsche Poetik gebracht worden ist.

Buchner war der erste, der sich über die Schwere der Senkungen hinwegzusetzen wagte, wie wir es oben bei Opitz dem Fürsten gegenüber sahen. Er stützte sich daher auf die kurze Mittelsilbe der abgeleiteten Adjectiva, die in jambischen und trochäischem Metrum auch unregelmäßig (mit Nebenton: himmlische, heiliger) gebraucht wurden und die Ludwig von Anhalt daher zusammenziehen oder ganz verbannen wollte. Buchner erklärte sie hartnäckig für Daktylen und da deren eine solche Menge in unserer Sprache vorhanden seien, „so will mich fast wundern, daß niemand bishero, so viel mir bewußt, auch dieser Arten Reimen auszuarbeiten sich unterwunden“ [1]). Die Zesianer und Pegnitzschäfer ließen sich das gesagt sein, die Daktylen treten stolz als „Erfindung“ des berühmten Mannes auf und führen lange Zeit den Namen „Buchnerart“. Eine ganz besondere Empfehlung für jene tonselige Zeit war ihre Beliebtheit in der Musik. Nach Schützens Urtheil „könne kaum einige andere art deutscher Reime, mit beßerer und anmuthigerer manier in Musik gesetzt werden, alß eben diese daktylische“ [2]). Das Versmaß war damals der Composition gegenüber weit selbständiger als jetzt. Der selbstherrliche Tactstrich wagt sich erst sehr bescheiden hervor, die Musiker bestimmen noch meist das Versmaß als einzigen Tactleiter [3]). Bei der Vorliebe der Zeit für pastorelle Weisen im drei- und sechs-Achtel-Tact () ist diese Nachfrage nach daktylischen Texten erklärlich. Buchner hat damit in seinem „Ballet“ Orpheus, wo Schütz sie sich ganz besonders für die Finales ausbat, große Erfolge erzielt [4]). Der fürstliche Skeptiker zu Anhalt schob dies ironisch auf die „vielen Stimmen“, welche bei den

[1]) S. 145.
[2]) Erzschrein S. 228.
[3]) So z. B. die Musikbeilagen in Harsdörffers Gesprächsspielen.
[4]) S. Erzschrein S. 229.

„Glückwünschungen und Freudengeschrei" wohl nicht mehr viel von den Daktylen hören ließen.

Vorliebe für die poetische Freiheit zeigt sich auch in Buchners Stellung zum Reim, bei dem er bereits auf den „Mangel gleichreimender Wörter" hinweist[1]). Er wüthet nicht so wie viele seiner Collegen gegen den altüblichen (jetzt „Pritschmeister-") Vers von acht Silben, der „das rechte Maß der Länge halte" und daher so beliebt sei[2]). Opitz ist classisch für die neue deutsche Poetik, wie Vergil für die neulateinische; und wie dem Scaliger „noster poeta", so ist in manchen Capiteln für Buchner „unser Poet" einzig citirtes Muster. Seine vielen Licenzen werden entweder absichtlich übersehen (z. B. der falsche Vokalreim „verrathen — erstatten"), oder mit der Schwierigkeit des besonderen Falles entschuldigt. Wo dies nicht möglich, „schläft auch der Adler" oder „Homerus selber zuweilen".

Nur die „Opitzischen Verse", die trochäischen Oktonare liebt Buchner „seine Person belangend" nicht[3]). Er will sie in der Mitte gereimt d. h. zerlegt haben, wie in „der letzten des Opitius Ode"[4]). Aus dem Vorkommen anderer Versarten bei den mittelhochdeutschen Dichtern[5]) (vers communs beim Kanzler) schlägt er gleich Prioritätscapital dem Auslande gegenüber. Die Alexandriner freilich kommen von einem (französischen) Gedicht über Alexanders des Großen Thaten.

Von den Strophenformen ist „die Elegie" neu. Praktisch schon seit Weckherlin geübt, erscheint hier zum ersten Male die elegische Form des 17. Jahrhunderts (abwechselnde männliche und weibliche, richtiger weibliche und männliche Alexandriner, wofür später die Regel auftaucht, sie zu Strophen von vier Zeilen [quatrains] zusammenzuschließen) in einer deutschen Poetik. Die Abwechselung der weiblichen und männlichen Endungen genügte, um der willigen Phantasie Hexameter und Pentameter vorzuspiegeln. Daß Sonette „eine Art der epigrammaten seind"[6]), darf uns nicht befremden, wenn wir die Vorstellung von propositio und argutia im Epigramm mit der ver-

---

[1]) Wegweiser S. 150.
[2]) S. 126.
[3]) S. 123.
[4]) wie oben, latinisirende Enklave des Genetivs; öfters so.
[5]) S. 131 ff.
[6]) S. 159.

gleichen, die sich aus dem äußeren Bau des Sonettes, Proposition in den Quatrains, Auflösung im Sixain, von selbst ergab. Für den Geschichtschreiber der Kunstformen müssen diese formalen Bezüge innerlich ganz verschiedener Arten, die dann auch auf ihren Inhalt gegenseitig einen unbewußten, aber starken Einfluß üben, eine große Wichtigkeit haben. Eigentliche Epigrammstrophe ist das Sonett jedoch nicht geworden. Als solche tritt sehr bald ausschließlich das Madrigal auf. Werders „des trefflichen, vornehmen Mannes" alexandrinische Stanzen gelangen zu gebührender Anerkennung. Als Zugabe, „weil diese Art bishero nicht bräuchlich gewesen", erscheinen zwei daktylische und anapästische Gedichte. Letztere haben in der neuen Poetik zwar meist nur einsilbigen Auftakt, jedoch ist zweisilbiger Auftakt nie verboten gewesen. Die „tanzenden Reime" drücken übrigens recht feierliche, himmlische Gedanken aus.

Es scheint nicht, daß der „Genossene" (Buchners Ordensname) dem Nährenden durch diese Poetik genießbarer geworden wäre. Er verschwindet aus den Debatten und macht einem anderen großen Gelehrten Platz, dem noch heut vielleicht über Verdienst gefeierten Justus Georgius Schottelius[1]). Nachdem er im Jahre 1640 „die nunmehr hinsterbende Nympfe Germania" „die elendeste Todesklage" hatte ausstoßen lassen, wurde er schon bei der Sprachkunst von Ludwig zu Rathe gezogen. „Der Unverdrossene", sein eifriger Bewunderer, (Karl Gustav von Hille zu Wolfenbüttel) mag ihn eingeführt haben, auch später zeigt er sich in den Briefen an Ludwig als warmen Protektor Schottels. Schottel rühmte sich, daß man ihn[2]) schon vor der Aufnahme herbeigezogen habe. Aufgenommen ward er bereits 1642 und alsbald wendete sich Ludwig an den „Suchenden" mit dem Begehren der deutschen Poesie endlich das ersehnte Heil der „Grundrichtigkeit" zu finden. Schottel ging in einem würdevollen lateinischen Schreiben sofort darauf ein. Er ist der einzige, der im Erzschrein lateinisch schreibt, er mag Herrn Ludwig manche mühsame Lectüre bereitet haben. Mit Zähigkeit hielt er bis 1645 daran fest; wahrscheinlich

---

[1]) Noch einer von den trinomines. Selten fehlt der Zusatz Eimbecensis (nach seinem Geburtsort).

[2]) Ausführliche Arbeit „von der Teutschen Haubt-Sprache". Braunschweig 1663/4. S. 1001.

ging es ihm, wie den übrigen Gelehrten; sie, die fließenden Lateinschreiber, rangen im Deutschen mühsam mit dem Ausdruck. Viele nicht blos unbehülfliche, sondern auch rohe Worte und Wendungen in der damaligen deutschen Prosa müssen unter diesem Gesichtspunkte betrachtet werden. Auch das Urtheil über den Inhalt kann leicht durch die kindliche, hölzerne Fassung irre geleitet werden. Namentlich gilt dies von Buchner, einem der ersten lateinischen Stilisten der Zeit, für dessen Ciceronianismus Morhof voller Bewunderung ist und dessen Briefe als classische Muster empfohlen, bis 1720 mindestens in sechs Auflagen erschienen[1]). Schottel bringt aber mit seinem Latein auch gleich wieder die anscheinend für immer überwundene quantitas unter die Fruchtbringenden, die nunmehr zwar keinen Schaden, aber noch viel Angst und Kopfzerbrechen verursachen konnte.

Man fängt alsbald an „der Poetenohren schwankendes Urtheil" anzuzweifeln, man will versuchen, „anne (!) Prosodia Germanica in formam artis possit redigi". Schottel giebt dem Nährenden gern zu: „sunt nonnulla, quae videntur ambiguae determinationis et indigent non unius consideratione". Diese zweifelhaften Punkte zu beseitigen, darauf zielt seine „Doctrina quantitatum omnium vocabulorum Germanicorum summatim tantum ex linguae fundamentis delineata". Sie enthält im Kerne, nur in einzelnen Punkten noch nicht so entschieden, die Regeln seiner Poetik. Um sie zu begutachten wird ein selbstthätiger Dichter herbeigezogen, da der „große Opitz" todt, derjenige, auf den der allgemeinen Meinung nach dessen Geist übergegangen zu sein schien, der Holsteiner Johann Rist. „Johannis Ristii Notae ad Regulas de quantitatibus", enthalten fast nur Bekräftigungen der Schottelschen Regeln. Schottel hatte das schwere Werk unternommen, die Quantität aller Silben zu bestimmen, d. h. nichts anderes, als den Accent ein für alle Male festzusetzen. Nun läßt sich aber dieser unruhige, autokratische Geist eine solche Tractirung nie gefallen, er entwischte also auch Schotteln alle Augenblicke unter den Händen, und wo er ihn zu packen glaubte, grinste ihn oft die Quantität äffend an. Rist ist verständig genug dem Sinne mehr Recht auf die Pronunciation einzuräumen. („Bald zū bald auf zŭ

---

[1]) Vgl. Wilhelm Buchner a. a. O.

schließen.“) Nicht alle einsilbigen Wörter seien kurz („ich lieb mich auch“). Schottel entgegen möchte er lieber „frechmüthig, arglistig“ statt „frechmüthig, arglistig“ betonen. Die Quantitas anceps beginnt ihr unheimliches Spiel zu treiben. Schottel sendet eine weitere Ausführung des Entwurfs: „Generalis tractatus Poetici delineatio“. Im Gutachten des Nährenden[1]) merkt man, daß ihn die plötzlich in Cöthen hereinbrechende Quantität ganz verwirrt. Die Vorsilbe „ent“ könne doch nicht kurz sein, es folgen ja auf das e zwei Consonanten; es heiße also entübrigen ꝛc. „ehrbar“ sei ein Spondeus, kein Trochäus (ehrbar). Die dreisilbigen Wörter seien nicht alle „⏑ – ⏑“ betont, wie Schottels sechste Regel sage, denn es heiße doch „Seelentrost“ ꝛc. Die einsilbigen Wörter und der berüchtigte „Landhauptmann“, über dessen Betonung man sich gar nicht einigen konnte, machen ihm viel Kopfzerbrechen. Er mißt ängstlich: „Schiesset los, lasset die Büchsen erklingen“ und „Landhauptmann kommet an“. Bei „Der Landhauptmann kommet an“ hält er eine neue Ausmessung für nöthig. Man sieht also, daß er beides ganz verschieden betont hat. In dem Dilemma wandte er sich wieder an den Hallenser Rektor, den er wegen seiner rabiaten Correspondenz ganz ignorirt hatte. Gueinz hat „gemerket, daß Schottelius sich Zuviel Zugetrauet“, statt aufzuklären läßt er aber nur seiner Galle wieder freien Lauf. Er beschuldigt Schottel des Plagiats an seiner Sprachkunst, ergeht sich in griesgrämiger Spruchweisheit, „Eygensinn vnd vorurtheil hemmet viel gutes, verdirbt das meiste“ u. s. w.[2]).

Eine Zeit lang wird es still. Erst 1644 erscheint ein neuer lateinischer Brief Schottels über die deutsche Poetik, diesmal die allgemeinen Fragen betreffend, soweit sie für Schottel in Betracht kamen. Ob man besser „Verskunst“ oder „Reimkunst“ sage, wieviel „Dichtarten“ (Formen) es gebe u. dgl. Er legt ein ausführliches Schema

[1]) Erzschrein S. 289 f.
[2]) Erzschrein S. 260.

bei, die lächerlichste Nomenclatur, die sich denken läßt, welches die „Trauerspielen oder Tragödien" in einer Reihe mit den „Klagliedern und Grabschrifften" und dazu noch an letzter Stelle anführt, das Epos aber ganz fortläßt. Er hat es seiner Poetik zu Grunde gelegt. Aber ein neues Versmaß hat er erfunden, „Novum genus Germanico — Sapphicum", das also lautet:

„Fröliches muthes Gotte vertrauen
Inniglich Gottes Gnade beschauen
Gebet das beste,
Setzet uns feste."

In seinem „Antwortlichen Bedenken" entscheidet sich der Nährende für Reimkunst „weil Alle deutschen Poesien sich reimen, und Zwey oder mehr (!) Zeilen haben". Auch die Bezeichnung „steigende" und „fallende" Reime (für männliche und weibliche) gefällt ihm nicht; er will lieber „abschnappende" (männliche) und „abfallende" (weibliche) Reime. Eine stillschweigende Erinnerung, daß er etwas ausgelassen, ist die Uebersendung eines „versuches nach der Italianischen art, da aber der unterscheid ist, das die Italianischen alle 11silbige und abfallender Endung seind, diese Deutsche aber 12 und 13silbige, dreymal geschrenket". Ludwig meint offenbar Terzinen, denn Stanzen hatte Schottel in seinem Entwurf erwähnt. Es ist in der That merkwürdig, daß nicht blos das formenliebende Zeitalter, sondern auch diese Sorte Poetik, die nichts anderes kannte als Formen, der Terzine so wenig Aufmerksamkeit zuwandte. Durch Empfehlung dieser edlen, die Prosa förmlich abweisenden Form hätte sie sich ein wirkliches Verdienst erwerben können[1]). — Der Poetiker auf dem Throne von Anhalt machte sich so lange „Gedanken wegen der deutschen Reimkunst" d. h. wegen der durch Schottel hereingebrachten Confusionen, daß er auf einen radicalen Vorschlag des Hallenser Rektors schließlich einging. „Wegen der Reimenkunst einen ausschlag zu geben, weil alles von denen übelunterrichteten selbstgewachßenen

[1]) Sie findet sich im 17. Jahrhundert außer in den Psalmen des Melissus und Opitz nur bei Abschatz hinter der Uebersetzung des pastor fido.

Dichtern verwogen wird, ist die Zusammenkunft der fruchtbringenden Gesellschaft das beste Mittel und giebt die schleunigste ausfertigung." Am 12. Mai 1645[1]) kam dieselbe unter trüben äußeren Verhältnissen[2]) auch zu Stande. Es muß ein Hauptspaß gewesen sein, die märkischen und sächsischen Junker, die fremden Kriegsgäste nicht zu vergessen, mit Daktylus und Spondeus, langen und kurzen Silben um sich werfen zu hören. Allein Schottelius wartete den Entscheid dieses Coneils nicht ab. Im Anfange des Jahres 1645 erscheint plötzlich seine „Reimkunst" im Druck. Ludwig war über diese Vorwitzigkeit sehr piquirt. Von Hille, der Protector, der davon gewußt, muß es entgelten. Er bemerkt gegen diesen malitiös, daß er sie erst binden lassen müsse, ehe er ein Urtheil abgeben könne[3]). An Schottel kein Wort, die „Reimkunst" wird als nicht vorhanden betrachtet. Von Hille entschuldigt. „Deß Suchenden Deutsche Reimkunst hette billich dem Höchstgeehrten Nehrenden Zum Vbersehen in Gehorsamb sollen Zugesand werden. Ich vermerke aber, daß er sich einer solchen Kühnheit (!) nicht unternemen dürfen." Bei der nächsten Auflage werde er „die gnedige erbiettung wohl wissen in acht Zu nehmen"[4]). Ludwig hat sie nicht mehr erlebt.

Wenn wir also auch in Schottels Poetik nicht ein von der fruchtbringenden Gesellschaft autorisirtes Werk vor uns haben, so ist dasselbe nicht blos durch sie angeregt und im engsten Verkehr mit ihr entstanden, sondern auch ihr bestes Abbild. Die Palmbäume, die außer dem stereotypen Obelisken und dem obligaten Sonnenaufgange den Hintergrund des Titelbildes zieren, verheißen nicht zu viel. Ein an blumengeschmücktem Portikus aufgehängtes Flies trägt den Titel[5]). Die Kupfer sind wie alle Frankfurter aus jener Zeit sehr hübsch. Hille hielt sehr viel auf schöne Ausstattung. Ihm lagen vornehmlich

[1]) Erzschrein p. 273.

[2]) S. über den Zustand Norddeutschlands um diese Zeit Barthold a. a. O. p. 248 f.

[3]) Erzschrein p. 202.

[4]) Erzschrein p. 203.

[5]) „Justi Georgii Schottelii | Teutsche Vers- oder | Reimkunst | darin Unsere Teutsche | Muttersprache, so viel | dero süßeste Po- | esis betrifft, in eine | richtige form der | Kunst zum ersten | mahle (!) gebracht | worden."

die Geschäfte der Gesellschaft mit den Druckern ob, er stand in eifrigem Verkehr mit Merian wegen der Gesellschaftsbücher.

Schottels Buch ist die erste „teutsche" Poetik. Er war durchdrungen von der Richtigkeit dieser willkürlichen Neuerung. Gueinz und Buchner wollten davon nichts wissen. Hatte doch schon Opitz darauf hingewiesen, daß Luther „deutsch" schreibe. Selbst der reformlustige Zesen, der bei seinen Schrullen ein feines Sprachgefühl besaß, betheiligte sich nicht an der Einführung dieser Form unseres Sprachnamens, über die sich noch Jakob Grimm zu ärgern Gelegenheit hatte. Auch Leibnitz soll das von Schottel geerbt haben[1]). Allein es war zu Leibnitz' Zeit schon allgemein üblich. Den Plural auf „ere" bei den Substantiven auf „er", mag er allerdings direct von Schottel haben. Schon in dem oben besprochenen Federkriege bildet das einen der Streitpunkte zwischen ihm und Gueinz[2]). Der brave Mann handelte in der besten Absicht; er wollte nur einen seiner Meinung nach schlechten Gebrauch abstellen und die früher übliche richtige Form einführen. Der König Teut und Teutones bei der einen und das Mittelhochdeutsche bei der anderen lagen ihm im Sinn.

Schottel war kein solcher Anbeter vom „usus" von l'usage" wie die gleichzeitigen Sprachdrakonen in den Pariser Akademien und Hotels und zum Theil auch in seiner fruchtbringenden Gesellschaft. Nicht umsonst richtet grade die Vorrede zu der weiteren Kreisen gewidmeten Poetik ihre Spitze gegen diesen Götzendienst der Mode und betont die Rechte des Sprachgeistes. Dieser (vera linguae cognitio) bestimme den Sprachgebrauch, er sei der Sprachgebrauch selbst. „Est ipse usus, perfectus nimirum, verus et analogicus." Diejenigen irren, die da meinen, es sei genug den Gebrauch zu kennen und sich nach ihm zu richten; „quasi vero usus ille vulgaris, miser sane et mille incertitudinibus fluctuans idem sit cum linguae cognitione vera et analogica". Es gehörte ein gut Theil Verblendung dazu bei dem Zustande der damaligen deutschen Sprache („contorta et depravata, contempta et contusa, permixta et servili contemtui

[1]) August Schmarsow, Leibnitz und Schottelius (Straßburg 1877. Quellen und Forschungen H. XXIII.) S. 7.

[2]) Erzschrein p. 249 u. 255.

habita“) von der Autorität des Gebrauchs zu sprechen, „qui chacun reconnoist pour le Maistre et le Souverain des langues vivantes“[1]). Und dennoch, hat nicht nach dem Tode dieses Edlen, der es wagte „s'opiniastrer pour la raison contre l'usage“[2]), das sinkende Jahrhundert sich diesem „Souverain“ gebeugt, opferten nicht nach dem Pariser Reglement auch bei uns Poeten und Gelehrte dem Popanz einer lächerlichen Höflingsconversation! Schottel ging nicht mit dem Notizbuch in der Hand hinter Hofdamen und Kammerherren her, „curieux comme d'un ornement de langage de toutes les façons de parler que l'usage a establie contre les reigles de grammaire“[3]). Er hätte damals schöne Ausbeute gehabt, wie heute etwa ein Vaugelas der Zeitungssprache. Schottel schätzte die alte Sprache und den Volksausdruck; Vaugelas verbannte und verpönte sie. Fénelon beklagte sich später in einem Schreiben an die Akademie über den Verlust vieler Worte, die sich noch bei Marot und Amyot fänden. Wenige wagten es, wie La Motte le Vayer auf die Rechte des Dichters zu pochen. Der Dichter und der „gute Sprachgebrauch!“ Leider, die Poeten des Hotels waren gelehriger als die Zöfchen der Philaminte.

„Elle a, d'une insolence à nulle autre pareille,
Après trente leçons, insulté mon oreille,
Par l'impropriété d'un mot sauvage et bas,
Qu'en termes décisifs condamne Vaugelas“[4]).

Was ist l'usage? d. h. was nannte Vaugelas und seine Fortsetzer „usage“? Moderne französische Kritiker, die nicht auf akademischem Standpunkte stehen, äußern sich ähnlich wie Ronsard über diese Frage[5]). Die für den poetischen Ausdruck berechtigte Geschmackskritik wurde höchst unberechtigt auf das bloße Wort ausgedehnt. Man glaubte die Sprache festbannen zu können in ein bestimmtes Normallexikon, sie zu stabilisiren; denn die Ansicht war allgemein,

---

[1]) Préf. der Remarques des Vaugelas (an Seguier). vgl. Rem. 16. 148.

[2]) a. a. O. IX.

[3]) a. a. O. p. 303.

[4]) Molière, Femmes savantes. Acte II. Scène VI. (Oeuvr. 1872. II. 530.)

[5]) Paul Albert, La Littérature Française au XVII. S. B. III. (Paris 1878) p. 42. Vgl. dagegen Eugène Gérusez, Essais de la Litt. franç.[3]. II. 59 (couronné par l'académie).

daß sie sich nicht mehr ändern könne, daß sie in Malherbe[1]) ihren Höhepunkt erreicht habe. Sie citirten doch so gern die Verse des Horaz (A. P. v. 70 f.): Multa renascentur quae jam cecidere cadentque — quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus — quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi. Sie nahmen die halb ironische Apotheose des usus im letzten Verse im vollen Ernst. Die ersten beachteten sie nicht. Sie hätten ihnen lehren können, daß der usus ein schlechter Sprachrichter sei. Die letzte Instanz war so schließlich der Sprachkritikus allein[2]). Man hört nur immer negativ, was usage nicht ist, also mauvais usage. Dieser ist „dans le burlesque, dans le comique et le satirique", in der Sprache der Familie, des Privatverkehrs; mit einem Worte: „le peuple n'est le maître que du mauvais usage". Schon seine Berührung ist gefährlich, man soll sie fliehen, ebenso wie „la contagion des provinces". Dasselbe was die Meißner bei uns während des ganzen Jahrhunderts anstrebten und was Gottsched, mit dem die ganze Fluth der französischen Kritik des vergangenen Jahrhunderts, wie nach Aufhebung eines Wehrs, hereinbrach, auch durchsetzte; so lange wenigstens, bis die Schweizer wieder ihren Dialekt und die alte Sprache auszumutzen begannen und Lessing sie bei diesem Beginnen ermunterte. Noch Goethe kann von der Despotie des Leipziger Sprachgebrauchs erzählen.

Außer dieser lateinischen Vorrede, die bereits den Gedanken ausspricht, eine Nation höre auf zu sein, wenn sie ihre Sprache aufgiebt, bringt das Buch als bemerkenswerthe Zugabe noch ein poetisches Selbständigkeitsmanifest, sonderbarer Weise von dem sonst als Prototyp der Auslandssucht erscheinenden Harsdörffer. Dieses Zuschreiben wagt wie später Gottsched die romanische Metrik an der deutschen zu messen und als ungenügend zu verwerfen[3]). An einer großen Menge von französischen, italienischen und spanischen Beispielen, wird gezeigt, daß der Versuch, diese Verse mit regelmäßigen Hebungen zu

[1]) Remarques p. 25. 307. 525 u. ö.

[2]) Deutsche Glossen über die französischen „Höllenrichter" der Sprache bei Morhof, Polyhist. I. 4. Buch. IV. 13.

[3]) Schottel begutachtet dies auf S. 56 gegen „Claudius Fauchet, Ronsard, Duretus (Daurat), Torquatus Tassus". S. 95 findet sich in Bezug auf Franzosen und Italiener die Bemerkung, „daß wir jhnen nachzureimen keineswegs angehalten".

leſen, zu der ärgſten Mißbetonung zwinge, und auch grade kritiſche Poeten (Malherbe, Colletet) angeführt, die „ſolche wieder jhre Ausſprache laufende misſtimmung nicht als gefehlet achten". Außerdem wird in dieſer Zuſchrift mit Stolz darauf hingewieſen, „daß nicht allein über viertzig, gantz reine unterſchiedene Reimarten in unſerer Mutterſprache zu finden", ſondern dieſelben durch „wechſeln, mengen, verſchweſtern und verbrüdern" beliebig vermehrt werden können. Es klingt das faſt wie der Stolz eines Meiſterſingers über die Menge der von ihm erfundenen Töne. Er hält dies aber auch für geeignet, „eine ſondere Bewegung in unſer Gemüth zu ſpielen[1]), wie davon Ariſtoteles und Jules de la Mesnardière ein mehrers beweislich anführen und alſo vom Euripide, Sophocle, Seneca, Françisco de Rojas[2]), Manciní[3]), vorbeſagtem Mesnardière und andern verſtendig gebrauchet worden". Aus den angeführten Autoren erkennt man, daß es ſich um das Drama handelt. Es iſt die in der akademiſchen Dramaturgie der Franzoſen vielfach erörterte Frage der stances (Strophen) im Drama, die hiermit zum erſten Male berührt wird. Auf den Chor bezieht ſie ſich natürlich nicht, die antiken Dramatiker werden auch nur wegen des *Κόμμος* an dieſer Stelle herbeigezogen. Angeregt hatte die Stelle im fünften Capitel der Ariſtoteliſchen Poetik, daß ſich das Epos durch ſein einheitliches Metrum von der Tragödie unterſcheide[4]). Die Angreifer der Strophen bezogen ſich nun auf den Zwang des Reimes, welcher der durch die Leidenſchaft bedingten antiken Freiheit des Metrums an dieſen Stellen nicht entſpräche. Hédelin d'Aubignac bekämpft ſie von der durch die Descartes'ſche Philoſophie immer mehr Wichtigkeit gewinnenden Seite der Wahrſcheinlichkeit. Er ſtellt den monſtröſen Satz auf, die stances wären nur erlaubt, wenn den Perſonen Zeit gelaſſen wäre ſich auf ſie vorzubereiten[5]). La Mesnardière (damals noch nicht Akademiker) befür-

[1]) „touchoient plus vivement l'esprit." La Poëtique de Jules de la Mesnardière (Paris 1640) p. 400.

[2]) Der jüngſte Stern des ſpaniſchen Theaters. Der erſte Theil ſeiner Dramen war im Jahre 1640 erſchienen. Die Strophen in denſelben ſind noch heute vielbewundert.

[3]) Giov. Battista M. aus der Accademia della Notte zu Venedig. furori della Gioventù. Ven. 1629. 4°. „Le Cavalier M." von La Mesn. 281 ff. kritiſirt.

[4]) 1449. b. 11.

[5]) Pratique du Théâtre[1]. p. 346 ff.

wortet sie wie alles Musikalische. Er ist daher im Drama Harsdörffers Autorität. Scaliger kommt ihm gerade recht mit seinem Numerus, seiner Suavitas etc. Harsdörffer nennt das „die nachdrückliche, eingrifige und Sinnbeherschende Süßigkeit der Wörter". Wie dieser „liebliche Versthon das Ohr, so belüstiget die Bescheidenheit der Sache (εὐχρίνεια) [1]) den Verstand" [2]). Allerdings ist bei den Nürnbergern der Verstand auf Kosten des Ohres oft zu kurz gekommen.

Auch eine andere Eigenthümlichkeit der neuen Geschmacksrichtung, welche nun die der Opitzschen Zeit ablöst, zeigt sich bereits in dieser Zuschrift. Das Epitheton tritt jetzt zurück und seine Stelle nimmt die das eigentliche Wort ganz verdrängende Metapher ein, die eigentliche Seele jenes Euphnismus, der von Spanien aus sich alle Culturländer unterwarf und erst dann recht seine Herrschaft übte, als Spaniens politische Macht bereits vorüber war. Gingen doch die linguistischen Bestrebungen der Precieusen grade auf Vermeidung vulgärer Ausdrücke durch Metaphern. Sie fanden z. B. miroir gemein, jede ältliche Schöne benutzte einen „conseiller des grâces". Wie früher die Regeln für die Epitheta, so treten jetzt, ebenfalls dem Alterthum abgelernt, die Regeln für die Bildlichkeit in den Vordergrund. Festhalten des Bildes ist natürlich Hauptsache. Es ist (nach La Mesn. 361) „sonderlich ein Fehler, wann die Metaphora, Vernennung, nicht fortgesetzt wird, wie beim Horatio Et male tornatos incudi reddere versus". Diese hochmüthige Kritik der Alten ist sehr bedeutsam. Sie entkräftet am besten die Anklage, daß die Renaissance an dem verdorbenen Geschmack Schuld sei, welcher sich schließlich der von ihr verbildeten Litteraturen bemächtigte. Im Gegentheil der Marinismus und estilo culto beruht nicht blos darauf, daß man die Alten übertrumpfen wollte, sondern daß man sich über sie hinwegsetzte. Auch Altmeister Petrarca entgeht der Kritik nicht. Es wird ihm stark aufgemutzt, daß er von Vergil und Cicero ausruft „Questi sono gli occhi della lingua nostra". „Die Augen unserer Zungen", meint

---

[1]) H. bezieht sich auf Aristoteles. Er meint aber die εὐχρίνεια des Hermogenes. Vgl. Scaliger Poet.[5]. 412 f. la Mesnardière a. a. O. 395.

[2]) „la cadence des paroles sont les delices de l'oreille . . le discernement . . ce qui touche l'intellect." La Mesn. a. a. O. 395.

unser Nürnberger, „bedünket mich sei wider den natürlichen verstand geredt, denn die Augen so wenig den Zungen als den Versen nützen". Noch eine andere ästhetische Schrulle, die allerdings auch aus einer ganz richtigen Idee erwachsen war, hatte sich in der Bildlichkeitskritik festgesetzt, nämlich die Meinung, daß mit dem Affekte der Trauer und des persönlichen πάθος die Bildlichkeit unvereinbar sei und eine betrübte Person mit ihrer Fröhlichkeit auch ihre Bilder eingebüßt habe. Es wurde das ganz pathologisch erklärt, als ob es sich etwa um den Appetit handelte. So wird auch hier noch zu guter Letzt vor der „Kunstzierlichen Rede einer betrübten Person" gewarnt und schließlich die Hoffnung ausgesprochen, nun da die deutsche Dichtkunst durch Schottel „ins Reine gebracht sei", werde sie den Griechen, Lateinern, Spaniern und Franzosen (die Italiener scheinen unerreichlich!) nichts mehr nachgeben.

Die eigentliche Poetik, in drei Bücher zerfallend, prätendirt als Gesammttitel den Ehrennamen „Verskunst", nicht „Reimkunst", denn Reim sei nur ein Accidens, „weil unterschiedliche Arten Teutscher Verse seyn und noch ferner sein können ohne einige Reimung"[1]). Dennoch braucht er Ludwig von Anhalt zu Gefallen oft „Reimkunst". Daß man „die Kunst eintröpflen könne", ist durch den „fürwortenden Freund" (Harsdörffer) später doch möglich geworden, der Vergleich mit der Baukunst[2]), „die auch noch keinen Werkmeister mache", erscheint sehr unpassend. Wie Harsdörffer im 151. Gesprächspiele[3]), nennt er die „Edle Poeterey" eine „keusche Jungfrau", anfangs „sonderlich zu dem Gottesdienste gewidmet", nun öfters eine „gemeine Metze". Scaligers „Parasceve und Idea" finden wir in einer sehr thörichten Eintheilung der Poesie in „Reim- und Dichtkunst" wieder. Als dritter Theil wird die Grammatik dargestellt, die Beachtung der „durchgehenden, untrieglichen Gründe Teutscher Haubtsprache" verlangt und vor „Fehl- oder Abtritten" gewarnt. Wie die Sprachforschung in „Wortforschung" und „Wortfügung", so zerfällt die Verskunst in „Maaßforschung" und „Reimfügung". Die erstere forscht nach „längeren, kürzeren, mittleren Wortzeiten, wie solche auch

---

[1]) Schottels Verskunst p. 2.
[2]) Mißverstanden aus Gesprächspiele IV. S. 266.
[3]) IV. Th. S. 11 f.

bey den Griechen und Lateinern bekand sein“ [1]). Das Wörtchen „in“ ist bei der Verbindung „in diesem“ lang, aber bei „in jenem“ kurz. Trotzdem er zugeben muß, daß man „Beforderniß und Beforderniß“, „Ermeßigung und Ermeßigung“ (jedoch) „nach befindung der vor- oder nachgehenden Wortzeit“. Wie? sagt er aber nicht!) „messen“ könne, erkühnt er sich (p. 9) doch zu sagen: „Es ist aber kein Wort in Teutscher Weise, welches nicht richtiger, grundmäßiger, gewissester (!) weise eine solcher ernannten Wortzeit [2]) oder Lautes in sich habe“. Alle Endungen („zufällige Letteren“) sind kurz [3]), man kann sie „ohne Abbruch des wollautes“ enklitisiren und das e, ihren Silbenvokal, ausstoßen. „Dabey denn zu märken, daß alsdenn solche gebrochene endung ihre kurtze Wortzeit verliere und sich nach dem Laute der Silben, an die es geworffen zu richten habe“ [4]). Die Endsilbe ist dann freilich gar nicht mehr vorhanden. Sonst bleibt er den Beweis obigen Satzes trotz seiner primitiva, composita und derivata schuldig, nur werden die Betonungen, so wie die Empirie sie giebt, mit schauderhafter Mühe in Quantitäten umgesetzt.

Das ziemlich einfache Princip der germanischen Betonung, die nach dem Anfange des Wortes zuneigt [5]), wird in eine Unzahl Regeln auseinander gezerrt. Schottel wird dazu genöthigt, weil er sich nie von der Zusammensetzung der Wörter Rechenschaft giebt, sondern jedes Wort, es möge zusammengesetzt sein, wie es wolle, als ein Ganzes betrachtet. Da nun die Zusammensetzungen sehr mannigfaltig sind, so ändern sich auch die Betonungen (bei Schottel immer die Quantitäten) fortwährend, und jede neue Zusammensetzung giebt so eine neue mitunter falsche Regel. Z. B. „Lehrsatz VII.“: Alle Endungen sind kurz. „So offt aber die zweysilbigen abgeleitete, jhre zufällige Letteren [6]) an sich nehmen, alsdenn wird die Haubtendung

[1]) p. 6.
[2]) Lateinische Stellung.
[3]) p. 10 ff.
[4]) p. 12.
[5]) Karl Lachmann, Kleinere Schriften I. 366.
[6]) Man beanspruchte dies bedeutsame Wort (lettras, lettres) für die deutsche Sprache: let, lid, gelid nach Goropius Becanus. vgl. Harsdörffer, Gesprächspiele IV. 184.

lang, welche zuvor kurtz war. Als: „lebhafft", aber: lebhaffte", „Krönung" aber „Krönungen"[1]). Dabei scheut er sich jedoch vor der Betonung dieser „Endungslettern" durchaus nicht, „wan man daktylische Wörter zu Jambischen Reimarten gebrauchen wil"[2]) („kauffliehen zuschlagen", Eidlichen beschweren"). Wenn er consequent gewesen wäre, hätte er in diesem Punkte Ludwig von Anhalt zustimmen müssen. Zu jener Betonung der mittleren Silbe in dreisilbigen Wörtern hat Schottel überhaupt Neigung. So betont er mannsüchtig, sanfftmuthig, Kunstwörter, Geldmittel, Buchführer, dem Gebrauch entgegen, der auch in diesen Zusammensetzungen den Ton auf die erste Silbe wirft. Weil aber die dreisilbigen Derivata die erste Silbe betonen, also „Königin", so betont er auch Fremdwörter so, sagt also trotz princésse: „Prinzessin". Es schadet seiner Theorie auch sehr, daß sie den Nebenton und den deklamatorischen Accent durchaus nicht berücksichtigt (Artikel, Demonstrativ). Charakteristisch ist, daß Onomatopoietika volle Freiheit genießen[3]). Gerade hier fehlt auch das kleinste Beispiel. So konnte sich schließlich jeder mit onomatopoietischen Absichten entschuldigen. Das Schottelsche Ohr unterscheidet, analog der Scaligerschen Dreitheilung der Styli, ein dreifaches Tongeschlecht in dem Klange der Verse, drei verschiedene „Wortklänge". „Der Wortklang ist entweder scharff, gelinde oder ein Mittelklang"[4]).

Die „Reimmaas" ist identisch mit Metrum. Schottel hat durchgehend gern eine Terminologie für sich. Für „Complex" von Silben sagt er „Begriff", für Füße „Reimglieder" (regiones). Letztere müssen unter sich gleich sein, nur solche Versarten (*ἁπλοί*) sind zulässig. Der Einfluß dieser Poetik hinderte für einige Zeit die von Opitz gestattete Abwechselung von trochäischen und jambischen Versen.

---

[1]) Verskunst p. 21.
[2]) S. 17.
[3]) p. 37.
[4]) p. 43 ff.

Nicht einmal die Unterbrechung der Trochäen durch Daktylen, der Jamben durch Anapäste ist gestattet. Die Verkettung der Füße durch die Wörter, in der lateinischen Poetik eines der hauptsächlichsten Kriterien eines guten Verses, ist bei der Menge von zweisilbigen Wörtern in deutschen Trochäen bekanntlich schwer durchzuführen. Schottel macht bei seinem blinden Stolze auf die Sprache aus der Noth sofort eine Tugend und verfügt: „Daß es lieblich laute (!), wenn gantze Langkurtze und Langgekürtzte Reime (Trogaisch und Daktylisch) nur nach jeden eintzelen Wörtern die Reimmaas haben". Also: „Stetes wollen, stetes denken — Stetes steigen, stetes lenken — Stetes wünschen, stetes hoffen ꝛc." [1]). Er giebt überhaupt nichts auf die Verkettung, auch die Vermeidung von „lauter einsilbigen" scheint ihm „nach Teutscher Eigenschafft nicht eben nöthig". Er ist der einzige „gute Poet", der für solche schlechtgebaute Verse Beispiele geben kann. Die antiken „Versche" von 4, 5, 6 silbigen Füßen hält er für unnütz, will aber mit „Jambus, Trogaeus, Spondeus und Pyrrichius, Dactylus und Anapaest", „alle und jede Reimarten wol ordnen, verfertigen" [2]). Als ob das bei den Alten nicht ebenso wäre, wenn man die Choriamben in ihre Bestandtheile zerlegt! Und auch Schottel kennt den Pyrrhichius nur als Bestandtheil von Daktylus und Anapäst (_ ∪ ∪). Vor den „Regulen der frömden Sprachen" wird gewarnt, die Einführung der antiken Verskunst bei Altsted und Gesner als „Teutschen Ohren widrig und Unpoetisch" zurückgewiesen. Trotzdem giebt er Beispiele dafür, darunter zwei „Distica", die wohl im Anhalter Kreise entstanden sind.

Der Glantz der Sonnen geht hoch über andere Sterne,
Das gegen jhren Schein, dunkele Liechte sie seyn.
So gläntzt für andren Fürst Ludwigs Krone so ferne,
Bey dem Gott ist wehrt und der Apollo geehrt.

„Abschnitt" (Cäsur), ist durch das „Athemholen" bedingt. Am meisten fallen hierbei die trochäischen Verse auf, bei denen eine ganz merkwürdige Cäsur, die eigentlich nichts ist, als ein Versende, üblich

[1]) p. 46.
[2]) p. 47.

wird. Buchner wollte lange Verse dieser Art auch zerlegt haben. Schottel hat eine ganze Menge, von 8—15 Silben, z. B. „Alles geht ‖ nach der tollen Welt", oder: „Jesu meiner Seelen Lust ‖ laß mich dich anbeten". Man könnte sagen, daß solche Verse nach Schottels Theorie gar nicht erlaubt seien, da in ihnen zwei Längen aufeinander folgen, aber die Cäsur gilt ihm als fehlende kurze Silbe. Schon der Klang mußte sagen, daß in jedem dieser sogenannten Verse zwei vorliegen, von denen der erste nur nicht gereimt wurde. Aber nicht der Vers entscheidet, sondern der „Reim". Was sonst männiglich unter Cäsur versteht, dem darf man Hohn sprechen, wenn man nur eine „besondere Absicht" dabei gehabt hat. So hat Freinsheim folgende Mustercäsur: „und Spieß und Schwert und Waf ‖ fen jämmerliche mengen"; denn das drückt das Sprengen aus, von dem in dem Gedichte die Rede ist. „Und mit Galaunen ein ‖ gefasset und geschmücket" sagt Zesen „wegen des einfassenden Wortes und Dinges selbst". Galaunen sind nämlich Schuhe. Wenn Rist einen Vers leistet, wie: „Wenn Jesus mei ‖ ner Seelen sich vertrauet", so ist damit „nicht unrecht angedeutet das feste unzertrennliche Vertrauen und die wehrende Frohlockung eines Christen" [1]). Cäsurreim „stehet gar nicht im Verse". Solche Verse werden auch bey den Lateinern Knuttelverse genant (?). Schon Assonanz („Zustimmung des Reimes oder verwanter Laut") „klinget übel und ist zu vermeiden". „Doch ist hie nicht mitgemeint die liebliche Art" der Daktylen. Hier „können sich die Wörter mit sonderlicher wolständiger Lieblichkeit reimen und untereinander fortjagen" [2]). „Also klinget wohl und artlich: „Was strahlet, was pralet, was blitzen für Spitzen" ꝛc. (Zesen). Zesensch ist auch folgende Regel: „Wörter, welche durch den Mittelstrich getheilet werden, können ihre Theilung am Abschnitte unterweilen leiden" [3]); und zwar „nach ihren in ernanntem Orte der Sprachkunst [4]) erwiesenen Gründen". Zesen hat in seiner Praxis einen

[1]) p. 76.
[2]) p. 78.
[3]) ebend.
[4]) Sprachkunst II. cap. 19.

umfassenden Gebrauch von dieser nicht gerade poetischen Licenz gemacht[1]). „Es kann auch der Hinterstrich[2]) im Abschnitte gebraucht werden", z. B. „In dieser Welt ist stet' ‖ Uneinigkeit und Kriegen". Dagegen überrascht das Verbot es bei Imperativen zu setzen „um das ausgelassene E, so eigentlich dahin nicht gehöret anzuzeigen" (sag' lieb').

Der von den Meistersingern sogenannte rührende Reim ist bei Schottel erlaubt. „Lebet — gräbet", blühen — ziehen." „Gethön — stehn" u. a. „Dabey nun zu merken, daß die Kleinlaute ä, ö, ü solcher massen meistentheils gebrauchet werden, weil sich deren kneurlicher, geschöbelter Ausspruch in solcher Reimweise mit ö, e, ie, eh, i, ih vergesellen lesset" (!)[3]). Er bringt Belege, daß man das immer so gehalten habe und nennt Opitzens Reime „Hütten — wüthen", „kömmt — nimmt" „wohl und recht gereimt"[4]). Die allzuleichten und daher trivialen Reime auf „lein" „lich" „keit" „heit" sind dagegen zu vermeiden[5]) und ein Gedicht an ein „allerliebstes Jungfräulein" und ihr „treues Hertzelein"[6]) (Plavius)[7]) wird von nun an als abschreckendes Beispiel stereotyp in allen Poetiken. In Betreff des Consonantreims ist er strenger als beim Vokalreim, nur der männliche Reim hat auch hier (da die Consonanten auslautend sich angleichen) größere Freiheit. Reimmangel und das Beispiel „vornehmer Poeten" bestimmen auch ihn zu diesen freieren Vorschriften. „Doch aber daß man messiglich zu verfahren und die Eigenschafften jeder Mundart (! das wird von nun an ein beliebtes Auskunftsmittel) zu beobachten sich befleissige"[8]).

Die Eintheilung der „Reimarten" ist echt Schottelisch. „Nach

---

[1]) Ein besonderes „liebliches" Beispiel im Titelkupfer der Beschreibung der Stadt Amsterdam (daselbst 1664): „zur rechten stehn die Fisch- ‖ Schiffahrts und Handelsfrauen".

[2]) Apostroph.

[3]) p. 82.

[4]) p. 92.

[5]) p. 93.

[6]) Ein Nachklang der Plejade, die auch mit antikem Bezug diese Deminutivreime in ihren „Gayetez" anwandte. (Ronsard: „Une jeune pucelette — pucelette grasselette —". Oeuvr. VI. 353.)

[7]) S. Neumeister im Specimen.

[8]) p. 98.

den Reimmaassen, den Reimschlüssen und nach dem Dinge oder der Materi selbst, darin die Reime bestehen". Er bedient sich der Kunstworte der Meistersinger[1]) „derer in Teutscher Sprache von alten Zeiten her nicht wenig vorhanden". Metrum (als Zusammenfassung zweier Füße) ist „Gebänd", die Reime sind „schillernd", wenn eine Silbe zu viel oder zu wenig, „schnurrend", wenn die Silben ungehörig zusammengezogen und so fort. Dies Wohlwollen gegen die Meistersinger, die durch Harsdörffers Besprechung im letzterschienenen Theile der Gesprächspiele (IV. 13 ff.) „aktuell" waren, ist nicht zufällig. War doch diese Sorte Poetik wirklich nichts anderes, als vornehme Meistersingerei.

Wenn ein Vers zu lang ist, so erwecke er mehr „Verwunderung als Lust" (Buchner). Den Grund, warum dies so ist, weiß Schottel nicht anzugeben, er wird wohl auch nicht gewußt haben, daß Buchner nur des Aristoteles Ansicht über das „καλὸν ἐν μεγέθει"[2]) referirte. Dagegen gilt diese Einschränkung merkwürdiger Weise nicht von den jambischen Versen, die von zwei bis siebzehn Silben gehen können. Das siebensilbige Versmaß ist natürlich das „Anacreonticum genus"[3]). Das achtsilbige betrachtet er nicht so unbefangen wie Buchner, er fühlt sich in seiner Eigenschaft als Kunstpoetiker und zuckt die Achseln über die alte Zeit[4]). „Die alte Reimerey der Teutschen, davon man noch eine und andere Nachricht und überbliebene Brocken aufzuweisen hat (anderthalb, ja zweytausend Jahr alt), solches ist von unserer heutigen und richtigen Poesie weit entfernt und rechter Kunst und gleichrichtigkeit unfähig: ist derowegen eine Unnoth, davon vieles auffzuglauben und auffzuführen[5]). In dieser Beziehung ist Schottel nicht ganz der „Jakob Grimm des 17. Jahrhunderts". Daktylen „von Herrn Augusto Buchnero aufgebracht und herausgeschmücket"[6]). gehen vom Adonius (_ ∪ ∪ _ ∪) bis zu vierzehn Silben. Gekürztlange (Anapästen)[7]) bis zu fünfzehn Silben, haben aber „nicht eine

[1]) Auch des „mercken" für corrigiren.
[2]) Poet. Cap. 7. 1450. b. 37.
[3]) p. 136 der Verskunst.
[4]) p. 138.
[5]) p. 54.
[6]) p. 147.
[7]) p. 159.

gleiche Lieblichkeit", wie die Langgekürzten. „Die besondere Lieblichkeit" der „rollenden" Versmaße wird überzeugend illustrirt. „Die Frösche kraren und wachsen in lachen — Rekrekken mit Strecken sich lustiger machen" (Klaj). „Es kimmert und wimmert der Nachtigal Kind"; (Ebender) „Es ludeln und dudeln die schlieffenden Pfeiffen". „Trommeten, Clareten Taratantara singen" u. a.

Die „anderen gantz neuen, in Teutscher Sprache aufgebrachten und noch ferner aufzubringenden Reimarten" bestehen in Untereinandermischung der Reimgeschlechter. Alle haben besondere Namen, echt meistersingerisch: _ ∪ ∪ _ ∪ abwallend, _ ∪ _ ∪ ∪ kurtzschließend, _ ∪ ∪ _ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ eilhebend, _ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ _[1]) gegentretend, Von rhythmischen Nachbildungen antiker Metren behandelt er das „genus Phaleucium" in drei Arten: 1) _ ⏑ | _ ∪ ∪ | _ ∪ | _ ∪ | _ ∪. 2) _ ⏑ | _ ∪ ∪ | _ ∪ | _ ∪. 3) _ ∪ | _ ∪ ∪ _ ∪ _, und natürlich das „genus Sapphicum".

„Jetzt vermehret sich ‖ Ungelück und (viel) Jammer
„Böser Krieg uns schlä ‖ get mit starkem Hammer,
„Gott den Krieg doch end ‖ lichen stürtze nieder
Rette doch wieder".

Man sieht, daß auch er sich um die antike Cäsur nicht kümmert. Musikbegleitung hat die Jungfrau mit den „uneingeflochtenen Haaren", die nun durch aller Poetiker Hände geht, einmal in Pacht genommen. Auch ein fünfsilbiges Anacreonticum genus begegnet unter den antiken Maßen, die für die deutsche Sprache erobert werden, so „daß also weder Lateiner noch Griechen einigen Vorzug, sondern vielmehr das nachtreten haben in betracht der lieblichen Mannigfaltigkeit und Menge unserer Teutschen Reimarten"[2]). Ja, es können sogar noch neue erfunden werden. Er selbst giebt Proben, in denen er einen Paeonius „_ ∪ ∪ ∪" anzuwenden sich einredet und virtuosenhaft bemerkt „es sei das gar keine sonderliche Kunst". Man fragt zwar auch hier vergeblich, wie denn diese „genera" mit seiner Theorie stimmen, da ja nach dem oben angeführten unleidlich oft ausgesprochenen Princip nur gleichmäßige Versarten erlaubt sind.

---

[1]) Der Asclepiadeus minor.

[2]) p. 179.

Das dritte Buch behandelt die Reimschlüsse (Strophen), äußerlich genug, aber schon diese Regionen sind Schotteln so fremd, daß er alle Augenblicke bei der Cöthenschen Anleitung und bei Harsdörffer Anleihe machen muß. Nur in Verdeutschungen ist er groß und originell. Alexandriner sind die „Heldenart", Elegie die „Wechselart" (Alexandriner, a b a b) u. s. w. Bei der „Gemeinen Art" (vers communs) kennt er schon die Cäsur nach der sechsten Silbe. „Klingreime" (Sonette) haben im Sixain am besten die Reimstellung: 9—10, 11—14, 12—13. Die „Wiederkehre und Wiedertritte oder Gegentritte" sind beliebte Spielereien. Bei der ersteren wird ein Reim beibehalten. Von der Mitte des Gedichtes kehren nun die Reimwörter in umgekehrter Folge wieder. Auch in den Gedanken, soweit von ihnen hier die Rede sein kann, soll in der Mitte ein Einschnitt (Rede und Gegenrede, Frage und Antwort) stattfinden. Seite 198 ff. wird Anweisung gegeben, wie man sich mit Hülfe von Letterwechsel Gedanken für's Gedicht fabriciren könne[1]). „Wiedertritte" sind kurze „Wiederkehren" von nur zwei Reimwörtern. „Dreyständige und dreygeschränkte Reime" sind zwei verschiedene Bezeichnungen für vierfüßige Trochäen mit der Reimstellung a b a b a b c d c d c d. Wenn man den Reim bis zu drei am Ende des Verses oder der Strophe häuft, so erzielt man „endschallende Reime". Es ist nichts als eine Art Echo. Harsdörffer, „dem Lope de Vega nicht unglücklich nachahmend" liefert das Beispiel: „Es hat das höchste Glück Tück — Und fallende Strick. — Ihr baut der Pöbel Schaar Altar — In großer Gefahr" ꝛc. Man behauptet, ein richtiges Echo werfe keine Consonanten zurück; mit großem Aufwand von Feinhörigkeit werden nun „h" und „w", als Halbconsonanten, dem Echo gerettet. Also „Narren. Echo: Harren". „Güte. Echo: Wüte". „Ringelreime" (rondeaux) haben einen Refrain, in dem die Anfangsworte wiederholt werden. „Sonderlich" wird „eine Art aus 13 Versen" genannt mit einem Spruch (z. B. „Es geht rund um") an Anfang, Mitte und Ende. Die „Bilderreime" werden auf acht Seiten besprochen. Wenn die Wörter in jeder Verszeile (Subjekte mit Subjekten, Prädikate mit Prädikaten ꝛc.) correspondiren, so giebt das „Trittreime". z. B.:

[1]) Vgl. Gesprächspiele III. 322 ff. u. IV. 183, wo auf die Cabala Bezug genommen und eine besondere Schrift des Theologen Saubertus über diesen Gegenstand citirt wird.

„Die faulheit, völleréy, was gaile Leute ſchreiben,
„Die Augenluſt, die Red' und der Geſellſchaft treiben,
„Wirf weg, vermeide ſtets, das lege von dir hin,
„Verblende, höre nit, entfern von deinem Sinn".

Die Trittreime kann nur ein Philolog erfunden haben, der in claſſiſchen Gedichten nach Parallelismen ſpürte. Er wurde leider durch ſeine Entdeckungen angeregt, die Poeſie mit Füßen zu „treten". „Doppelgängige Reime" haben die Stellung a a b a a b. c c $\frac{b}{d}$ c c $\frac{b.}{d}$ „Gleichſchlieſſend" werden die „Lieder" genannt, die am Schluſſe jeder Strophe einen „Endreim oder Abſang" haben, d. h. einen Refrain mit freier Veränderung bis auf die Reimwörter, die gleich bleiben müſſen. In „gleichſetzenden Liedern" fängt jede Strophe mit gleichen Reimen an. Das Schema der „Wechſellieder" iſt a b b a c d d c. a b b a c d d c u. ſ. w. cum gratia ad infinitum! „Vornlauff" iſt nichts anderes, als Acroſtichon, „Vorn-Reim" eine beliebte geſchmackloſe Spielerei, bei der die Reime am Anfange der Verſe ſtehen. „Zwiſchenreime" entſtehen, wenn Worte inmitten der Verſe aufeinander reimen. Es ſind eigentlich nur zuſammengeſchriebene Einzelverſe, alſo Cäſurreime, die auch oben verboten waren. Ebenſo erfordern die „Reim-reime" zu ihrem Zuſtandekommen die verpönten reichen Reime, die aber einen andern Sinn (aequivocum) haben müſſen. Z. B. „Tugend nim ſtets wol in acht — Laſter treib weg in die acht". Dann ſchwirren „Irreime" herbei, in denen die Reime willkürlich verſtreut, oft durch ſechs Zeilen getrennt ſind, „Wandelreime", ähnlich der Wiederkehr, nur daß hier nicht ein Reim durchgeht (Schema: a b c d e e d c b a), „Schillerreime oder Waiſenwörter". „Beim Virgilio iſt es auch zu finden, daß er etliche Verſe unvollendet gelaſſen." In den „hinkenden Reimen" bezieht ſich die Feinheit auf den Vers, der nach daktyliſchem Rhythmus am Schluß einen Trochäus hat, z. B. „Was lebet und ſchwebet, das liebet und übet die bitter verſüſſete Liebes-‖Pein", ꝛc. (Zeſen.) Das 18. Capitel bringt die ehrfurchtsvoll angeſtaunten, künſtlichen „Letterwechſel", (Anagramme). Das iſt nun ſehr ſchwer. All die es lernen wollen verweiſt er auf den dritten Theil von Harsdörffers Geſprächſpielen. „Einem jeden iſt aber die Nachfolge nicht verliehen", ſondern nur erleuchteten

Geistern, wie Schottel. Das Schema der Sechstinne, einer unglaublich künstlichen, aber in allen Ländern beliebten Form ist 1) a b c d e f. 2) f a b c d e. 3) e f a b c d. 4) d e f a b c. 5) c d e f a b. 6) b c d e f a. Die Poetik wird hier zur arithmetischen Permutationslehre. Es kann dann noch ein „Nachklang" folgen, der in drei Versen die Reime nochmals bringt 1) a, f. 2) e, d. 3) c, b. In dieser Gesellschaft erscheint die Pindarische Ode. Sie wird kurz und kalt abgefertigt. Con amore verweilt er aber wieder bei „Klappreimen", in denen sich Anfang und Ende des Verses reimen, „anhangenden Reimen"[1] (Kettenreimen), wo dasselbe zwischen der letzten Silbe eines Verses und der ersten des folgenden (nicht der Mitte, wie bei Garcilasso, Cervantes u. a.) stattfindet. „Reimwetzeler oder Reimschleiffer" bringen mit Absicht falsche Reime „so lange, bis ein guter reiner Reim daraus gewetzet und geschlieffen wird". Priamelartig sind „Schlagreime", die einen Reim durch das ganze „Gesetz" haben. Ganz unvermittelt bricht in diesen Wust von Formen plötzlich eine nur inhaltlich charakteristische Gattung hinein, „Kunstfündige Reime", bei Griechen und Lateinern Epigrammata"[2], „weil allezeit zu ende eines solchen Reimgedichtleins sich ein Kunstgriflein oder sonderlicher künstlicher Nachdruck muß finden". Warum er von ihnen „die Stachelreime" abtrennt, deren „rechte Art in einer spitzfündigen Kürtze" besteht, ist nicht recht einzusehen. Seine Stachelreime lassen übrigens nicht viel davon spüren. Dann kommen wieder Fragreime, Zahlreime (darin eine gewisse Jahreszahl in Buchstaben eingeschlossen ist), Rätzelreime, Wortgriflein (Logogriph!), Gesprächreime (Hercynia, Arcadia, Gesprächspiele, Pegnitzschäferei) und so fort. Es ist lustig, wenn vor willkürlichen Erfindungen gewarnt und gerathen wird, „bei den angenommenen (!) Arten lieber verbleiben" zu wollen[3]. Unter diesem Tand laufen auch die „Oden" mit unter, deren Strophen er bis zu zehn und mehr Versen auszudehnen gestattet. Schließlich wäre noch „ein ganzes Nebengebäu aufzurichten über die Eintheilung der Materi", nämlich in Trauer- Lust- Mittel- oder Lob- und Lasterhändeln. Was sich Schottel wohl unter „Freuden- und Trauerspielen nicht eben nach

[1]) Meistersänger-Ausdruck. Vgl. für diese Formen insgesammt die ersten 13 Capitel von „Wilhelm Grimm, Zur Geschichte des Reimes (Berlin 1852. 4°)".

[2]) Verskunst III. Cap. 22. Diese Rangirung des Epigramms wird vorbildlich.

[3]) Verskunst p. 264.

der Griechen und Lateiner Gesetzen (!) sondern vielmehr nach unseren und itzigen Arten und Weisen" gedacht haben mag! Ich glaube, nicht viel, wie überhaupt bei dem zweiten und dritten Buche der Verskunst; die „Nachrichtung" sowohl, die er verspricht, als „künftige Freudenspiele" — 1642 hatte er ein Siegesspiel verfaßt — ist er uns schuldig geblieben.

Das ist die in der fruchtbringenden Gesellschaft so lange besprochene und mit so großem Pomp auftretende, so viel citirte Poetik[1]) des sonst so verdienten und vernünftigen Mannes. Zu behaupten, daß seinen „Ordensgenossen" das Läppische, ihm aber das Gute und Einsichtige in der Verskunst zuzuschieben sei, ist nichts als günstige Voreingenommenheit. Nicht weil Schottel sie „an Einsicht, aber nicht an Geschmack übertraf"[2]), sondern weil er ihnen an Geschmack bedeutend nachstand, gab er den krausen Einfällen nicht „seiner Ordensgenossen", sondern seiner phantastischen Zeit gesetzmäßige Form. Zesen und die Nürnberger trieben die Spielereien gewiß auf die Spitze, aber in ihren Poetiken gestatten sie ihnen nicht diesen Raum. Außerdem übertrafen sie Schotteln bei weitem nicht blos an ästhetischem Sinn, sondern auch an ästhetischem Wissen und litterarischer Bildung. Wohl hat er den ganzen Kram von Harsdörffer überkommen, aber die Art wie er ihn mittheilt ist nicht Harsdörfferisch. Die Verehrung des Nürnbergers für die Fruchtbringenden, namentlich aber für ihn erwiderte er damit, daß er auf seine poetischen Ideen einging, trotzdem er bei gänzlichem Mangel an Phantasie und poetischem Sinn nicht wußte, was er damit anfangen sollte. Es hätte seinem Rufe nicht geschadet, wenn es unterblieben wäre.

Wohlweislich vor der Gründung seines berühmten Blumenordens an der Pegnitz hatte sich Harsdörffer der Gesellschaft genähert und Aufnahme in dieselbe erlangt. Aus einem vornehmen Geschlechte gebürtig, reich und unabhängig, wo er sich aufhalten mochte, in die höchsten Gesellschaftskreise eingeführt, lag es ihm bei lebhaftem, kunstfreundlichem Geiste vor allen andern Deutschen jener gedrückten Zeit nahe, nach der Führerrolle in der Litteratur zu streben. Die Richtung seines

[1]) 1656 erschien eine neue Ausgabe. Sie ging ohne wesentliche Abweichungen in Schottels großes Hauptwerk, „Ausführliche Arbeit von der Teutschen Haubt-Sprache" über (Braunschw. 1663. 4°).

[2]) Goedeke im Grundriß p. 465.

Geistes wurde bestimmt, als er in Berneggers Kreise zu Straßburg, wo er gerade beim Erscheinen des Zinkgreffschen Opitz um 1624 Jurisprudenz studirte, den Opitzianismus und auf Reisen in Italien die Akademien, die schäferliche Romantik und das tonselige Opernwesen kennen lernte. Seine erste litterarische That war eine Uebersetzung der „Dianea" des Francesco Loredano (1634), der dafür ein Dankschreiben an Harsdörffer richtete[1]). Darauf folgten eine Reihe Feuilletons für Damen, die in Dialogform, nicht unähnlich manchen der späteren moralischen Zeitschriften, alles Mögliche aus dem Gebiete der Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft in leichter, eleganter Plauderei behandelten. Es ist nicht zufällig, daß gerade der Vermittler des schäferlichen Geschmacks bei uns auf den Einfall kam. Mit der dialogischen Form seit jeher eng verbunden ist die Ekloge. Schon vor der Renaissance führte Dante sie ein als Antwort auf des Giovanni del Virgilio Angriff gegen den Gebrauch der Vulgärsprache (1318)[2]). So wird sie von Anfang an die Form für das bunte Allerlei der Conversation. Die Anfänge des spanischen Theaters hängen eng zusammen mit diesen Coloquios Pastoriles[3]) und der dabei übliche Schäferstab, von dem Cervantes in der Einleitung zu seinen Schauspielen erzählt[4]), spielt noch in unseren Gesprächspielen als „Spielstab" eine große Rolle. Direkt angeregt scheint Harsdörffer durch die mit ihm eng verbundenen Accademici Intronati zu sein, auf deren „Senesische Spiele" er sich am häufigsten bezieht[5]). Er nennt die Form „in Welschland üblich" und nennt als Autoritäten nicht blos die Bargagli[6]), Ringhieri[7]), de Cremaille[8]), sondern auch Lucian,

[1]) „Historische Nachricht von deß löblichen Hirten- und Blumenordens an der Pegnitz Anfang und Fortgang" von Amarantes (Herdegen). Nürnb. 1744. 70.

[2]) Körting a. a. O. 364.

[3]) Ticknor, Gesch. d. schönen Litt. in Spanien (Lpz. 1852) I. 448 ff.

[4]) Bei v. Schack, Gesch. d. dram. Kunst u. Litt. in Spanien I. 288 ff.

[5]) de gl'Intronati, Il sacrificio celebrato ne i giuochi d'un Carnevale in Siena. Ven. 1554.? oder Il Materiale (Acc. Intron.) Dialogo de Giuochi Senesi. Ven. 1609. Vgl. Gespr. III. 132 f.

[6]) Scipio Bargagli, Trattenimenti overo Giuochi dilettevoli. Ven. 1587. 4°.

[7]) Innocentio Ringhieri, Cento Giuochi liberali et d'ingegno. Bologna 1551. 4°.

[8]) Jeux de l'Incognu. Noch ein anderes französisches Werk dieser Art wird unter dem Titel „Spielhaus" citirt. (la maison des jeux Paris 1643 fol.)

Vives, Erasmus, ja Plato mit ihren Dialogen[1]). Er hätte von den Alten eher die Deipnosophisten des Athenaeus nennen sollen, den er sehr wohl kannte. Da Sprach- und Dichtkunst wie damals überall darin eifrig besprochen wurden, so überschickte er diese „Frauenzimmergesprächspiele", um sich zu introduciren, mit einem Widmungsgedichte an die „hochl. fruchtbringende Gesellschaft zu Cöthen"[2]). Dort mögen sie besonders den Damen wohlgefallen haben, war ja doch dies bunte Allerlei schon im Roman so beliebt, und konnten also in dieser vergnüglichen Fassung auch gesondert nur Glück machen. Die Gesprächspiele finden bereits eine „Ehre darin, daß selbe von etlichen hochgeborenen Fürstinnen und Fräulein mit gnädigster Gewogenheit beliebet und geübet werden"[3]). Auch hier war Italien anregend für die übrigen Länder gewesen, und der Zutritt der Frau zur Litteratur ist von Italien aus in Deutschland, Frankreich und England nächst dem Roman wohl hauptsächlich durch solche Schriften vermittelt worden. Daß dies bei uns nicht ohne Anstoß geschah, beweist die Schutzschrift, welche die Zugabe zum ersten Theile bildet. Viele fanden die Beschäftigung damit „dem Frauenzimmer zu schwer, ungewohnt und verdrießlich"[4]). Denen gegenüber regten sich die gelehrten und poetischen Renaissancedamen bald selbst, nachdem sie sich früher von Männern wie Lud. Vives hatten vertheidigen lassen. Italien schickte Deutschland seine Olympia Fulvia Morata nicht umsonst, die dichtenden Frauen werden jetzt namentlich in Süddeutschland häufig. Aber auch Norddeutschland hatte seine Anna Memorata, die Niederlande ihre Maria von Schurmann, ihre Anna Römer. Die Schurmann, von deren Gelehrsamkeit man fabelhafte Dinge erzählt, schrieb lateinisch de ingenii muliebris aptitudine ad litteras[5]). Sie fand in Deutschland außer in dem galanten Pegnitzschäfer auch in Karl von Hille (Teutscher Palmbaum, Nürnb. 1647) und dem älteren Thomasius Sekundanten. Die Renaissance hob die Frau geistig, wie die Reformation sie moralisch gehoben hat. Aber es ist bezeichnend, daß erst in dieser der

[1]) S. Gesprächspiele I. 5.

[2]) Die Briefe und Sendungen H.'s an Ludwig tragen bis 1645 immer diese Aufschrift, während die andern Mitglieder direkt an Ludwig adressiren.

[3]) Gesprächsp. I. Schutzschrift S. 48.

[4]) Ebend. S. 47.

[5]) Lugd. Bat. 1641.

Renaissance sich entfremdenden Zeit und bei einem nicht reformirten Volke Frauen eine Art geistige Herrschaft zu üben begannen. Auf die litterarische im Hotel de Rambouillet, folgte die politische im siècle de Louis XIV. Vorbedeutend bringt das erste Jahr des 17. Jahrhunderts die Schrift einer Frau (Lucrezia Marinelli), welche la nobiltà e eccellenza delle donne con diffete degli huomini[1]) erörtert.

Wie sehr die Gesprächspiele das Interesse der Gesellschaft erregten, kann man aus dem Briefwechsel zwischen Ludwig und Dietrich von dem Werder aus dieser Zeit ersehen. Harsdörffer erhielt seinen Ordensnamen nach ihnen, Ludwig machte selbst ein „Klinggedicht" „Auf des Spielenden Gesprächspiele" und sendet es an Dietrich, „ob es würdig, das es dem Spielenden solcher gestalt möchte Zugeschicket werden"[2]). Allein er verlangte jetzt von dem Spielenden vollständiges Eingehen auf seine Intentionen und es schien wirklich einige Zeit, daß er in Harsdörffer den poetischen Correspondenten und Begutachter gefunden habe, wie er ihn verlangte. Aber es schien auch nur so. Der süddeutsche Weltmann hatte nur mehr Manieren als die norddeutschen Gelehrten. Dazu kam, daß Ludwig ihm als vornehmen Herrn mehr Rücksicht angedeihen ließ als den andern. Schon im Anfange der Correspondenz betonte der Nährende sehr auffallend die Cöthener Anleitung und unterließ nicht, den von ihm eingeführten Usus der Begutachtung möglichst oft zur Sprache zu bringen. Aber auch Harsdörffer spricht dafür ganz unbefangen von der Erfindung der Daktylen durch den „Genossenen", als ob er gar nicht wüßte, daß die Daktylen in Anhalt auf dem Index stünden. Auch in den Streitpunkten der Sprachforschung und Orthographie ist er gar nicht gewillt, auf Ludwig und Gueinz zu schwören. In sprachlichen Dingen gehört er der Partei seines Freundes Schottel an, er ist ein „Teutscher", macht die „Grundrichtigkeit" zur practischen Gesetzgeberin und schreibt „em—fangen", ja er wagt es sogar auf seinem mundartlichen „Vatterland" zu bestehen. Die neuen Theile der Gesprächspiele geben Ludwig fortwährend Stoff zu Ausstellungen, Harsdörffer zu Vertheidigungen. Er wagt es, einen Poetiker als Autorität anzuführen, den Ludwig bisher nur immer als zu bekämpfenden Antagonisten an-

[1]) Ven. 1601. 4°.
[2]) Erzschrein p. 171.

zuſehen pflegte, Zeſen. Nos cum Dr. Buchnero defendimus, quod Dactylus etiam in jambicis et trochaicis locum inven.(it), per Dactylum a.(utem) non intelligimus pedem, sed vocabulum Dactylicum, q(uod) in jambicis, jambicorum more secat.(ur) et duabus brevibus syllabis loco jambi pyrrichium constituit“ [1]). Hier war Ludwigs Unklarheit über dieſen Punkt mehr als deutlich bloßgelegt. Aber der Fürſt von Anhalt gab nicht einmal des „Ordnenden“ Sprachkunſt[2]) Preis geſchweige denn ſeine Verskunſt. Die Fruchtbringende Geſellſchaft (!) ſei „der Beſtendigen, vernünftigen meinung, das ſie (die Daktylen) da (in den jambiſchen Vers) nicht hinein gehören“. Opitzens und Buchners Gründe ſeien „ſchon für lenger als Zwantzig[3]) abgelehnet worden“. Noch dazu in der Cäſur! Der Poet ſoll der Rede Herr, nicht ihr Knecht ſein. Er eifert über den „allzu ſubtilen und ſpitzigen Caesius“ und bemerkt boshaft, der könne auch nicht „aus einem fehler eine regel machen“. Auf ihn treffe „der Italianer ſprichwort Chi troppo s'assottiglia, si scavezza“. Auf dieſe etwas ſcharfe Tonart hin ſcheint der Spielende einige Zeit verſtimmt. Erſt das Zugeſtändniß, „In den Dactiliſchen und Anapeſtiſchen reimen mögen ſie herummer hüpfen und ſpringen, wie ſie können“, und mehrere ſeiner Beurtheilung unterworfene Bücherſendungen verſöhnen ihn wieder. Er geſteht kleinlaut, daß man doch wohl erſt genauere Unterſuchungen über Dialekte und Stammwörter anſtellen müſſe, findet das Daktylendekret „Hochverſtändig“, es ſei „unwiderſprächlich), daß ſolche den jambiſchen Reimarten nicht einzuverleiben, aber vielleicht mit dieſer beſcheidenheit, daß ein unterſcheid Zu machen Zwiſchen den jambo puro et impuro (in impari regione[4]) sy Zigias admittente) und jene den Meiſterſtücken, dieſe den Schülerproben Zu

---

[1]) Frei nach Zeſens Scala Hel. (Amstelod. 1643) p. 39.

[2]) Er behauptet, daß die „ausmuſterung des ck“ wider jeden Fug aus dem Holländiſchen eingeführt ſei. Es bleibt bei „ſtarcken“ (aus „ſtarc—ken“ zuſammengeſetzt); dagegen nicht „beharrlich“, ſondern „beharlich“, weil es unmöglich aus „behar—rlich“ entſtanden ſei. Er verwirft auch, abweichend von Harsdörffer, alle großen Buchſtaben bis auf die Eigennamen.

[3]) Wenn dies nicht bloße Uebertreibung iſt, ſo iſt die Frage ſchon bei der erſten Annäherung Opitzens an die Fruchtbringende Geſellſchaft im Jahre 1625 von Buchner und Opitz angeregt worden.

[4]) Nach der antiken Metrik.

überlassen". Außerdem legt er Versuche „in Phaleucis" vor. Ludwig ist weder von dem „jambo impuro" noch von den „neuen reimmassen" (Phaleucis) sehr entzückt. Von nun an schlug Harsdörffer in diesem Punkte den Weg des passiven Widerstandes ein. Auch in dem neuen vierten Theile der Gesprächspiele verschmäht er die Observanz der Cöthener Anleitung und läßt Ludwig Bemerkungen machen und Fehler anstreichen, soviel er will, nachdem das Werk bereits gedruckt ist. Ueber die andern Fragen aber kommt es noch zu mancher Auseinandersetzung. Nicht ohne Bosheit theilt er Ludwig die erfreuliche Neuigkeit mit, „daß sich viele an der Fruchtbringenden unterschiedlichen schreibarten ärgern"; Schottels Sprachkunst habe in Süddeutschland viele Anhänger, sei auch „in etlichen Schulen eingeführt". „Hingegen wil dem Ordnenden niemand beipflichten." Ludwig ertrug dies Fiasko seiner Gesellschaft vorerst mit ruhiger Würde, grollt nur unter der Hand gegen die Neuerer, welche in Luther „nur den Cicero, aber nicht den Varro der Deutschen" sehen, gegen „Zäsien", der von Niederländern und Franzosen lerne, gegen das kk u. s. w. Es scheint ihm, „man habe sich in einfürung des Schottelii Sprachlehre in Nürnberg übereilet". Allein als Harsdörffer selbst seine Meinung öffentlich kundzugeben wagte, bei Gelegenheit seines „Specimen Philologiae Germanicae"[1]), da platzten die Gegensätze aufeinander. Er theilte den Plan dazu Ludwig pflichtschuldigst mit, „etlichen Mißgönstigen Zu begegnen, welche mich beschuldigen, daß ich die Jugend von dem Latein und Studiren abführe, und Zu den Teutschen allein verleite". Auch in den Gesprächspielen hatte er sich schon über diese Frage verbreitet, die bei der Abfassung des Buches wohl nebensächlich gewesen ist. Die Hauptsache ist die, daß es Schotteln, dem „teutschen Varro" (p. 211) sekundirte. Ludwig hatte diese Absicht bald heraus. Er veranlaßte Gueinz sein Gutachten abzugeben. Aber Harsdörffer fügte sich ihm durchaus nicht. Eine Debatte mit ihm hielt er für unmöglich, da er die „Gewohnheit allen richtigen Ursachen vorziehet". Er hielt treu zu Schottel contre l'usage. Besonders ärgern ihn Gueinzens langweilige Versuche, vollkommene Gleichheit der hebräischen und deutschen Grammatik nachzuweisen. „Sonst weren es nicht Zwo Sprachen, wan sie in allen

[1]) Nürnberg 1646. 12°. Es kündigt durch ein Progamma ad Heroes fructiferi sodalitii seine Zugehörigkeit zur Gesellschaft an.

durchgehend gleich sein solten." Wegen des Dialektes „stehen viele in dem Wahn die Meisnische art Zu reden sey als weibisch und verzärtelt (!) der Männischen deutschen Heldensprache ganz engegen, und loben hingegen die Schlesische, andere halten es mit uns Franken". Ludwig antwortet höchst entrüstet, „daß in der Fruchtbringenden Gesellschaft dasjenige so für weibisch und Zärtlich gehalten, nicht gut geheissen, sondern vielmehr geflohen wird". Aber trotz dieser Reibereien blieb die Correspondenz im Gange. Ein Anderer hätte sich solche Dinge nicht erlauben dürfen.

Sonst war Harsdörffer ein sehr guter Gesellschafter. Er berichtet über das Aufsehen, das die fruchtbringende Gesellschaft im In- und Auslande mache, über die Neugierde Vieler „von der fruchtbringenden Gesellschaft mehreren Bericht zu empfangen", er schildert, wie die Sprach- und Poesie-Studien in Süddeutschland hauptsächlich durch sie in Flor kämen, und ihre Schriften namentlich zu Augsburg und Regensburg viel begehrt werden. In einer regsamen Handelsstadt wohnend ist er mit Büchern gleich bei der Hand, er braucht nicht wie Buchner dem Fürsten die verlangte religiöse und politische Lectüre in Abschriften zuzusenden. Er regt in Nürnberg eifrig zum Uebersetzen an und ist unermüdlich in Empfehlung neuer Mitglieder und fremder Akademien. Von bekannten Männern hat Harsdörffer Moscherosch[1]), Rist und Schneuber[2]) eingeführt. Bei Rist macht er die Krönung durch den Kaiser geltend, Schneuber sei „Lehrer der poeterey zu Straßburg, ein hochgelehrter Mann und kein Schulfuchs". Ludwig ließ ihn gewähren, dagegen stieß er mit seinen akademischen Bündnissen bei dem Fürsten auf Widerstand. Er hatte seit seiner italienischen Reise mit der Neapolitanischen Accademia degli Ociosi und ihrem Oberhaupte, dem Marchese Villa, in engerer Verbindung gestanden, und auch mit den „Unisoni" und „Incogniti" zu Venedig unterhielt er durch Dandolo und Loredano Beziehungen. Er theilte das Ludwig mit, aber dieser blieb dabei sehr kühl. Er will mit keiner Akademie anders als auf officiellem Wege anknüpfen und dann müsse die älteste den Anfang machen. Einen Italienischen Brief an sie zu schreiben, halte die Gesellschaft nicht für angemessen, „man hette dan

[1]) Erzschrein S. 172.
[2]) ebend. S. 377 f.

vorerst aus jener an uns deutsch geschrieben". Harsdörffer mochte glauben, daß nur der Marchese ihm nicht passe, er pocht daher nach dessen Tode wieder an. „Dieser tag hab ich von Neapoli Nachrichtung erlanget, daß Don Tiberi Carafa an des verstorbenen Marggrafen Villa Stelle zu einem Haubt der Otiosorum erwehlet worden, welcher in einem Schreiben an mich die Hochlöbl. Fruchtbr. Gesellsch. freundlichst grüßen und sich samt seiner Gesellschaft derselben gnädigsten Gewogenheit empfehlen läßt." Aber der „freundlichste Gruß" verfehlte bei dem stolzen Anhaltiner seine Wirkung, er hielt es nicht einmal für nöthig ihn zu erwidern[1]). Auch sonst suchte sich Harsdörffer in Ceremoniell und Auftreten nach den Formen der italienischen Akademien zu richten, er übersendet das Gesellschaftsbuch „degl'Academici Intronati"[2]) und hätte es gewiß mit höchster Freude begrüßt, wenn die Statuten der Gesellschaft in dieser Weise zu akademischen umgestaltet worden. Aber Ludwig war conservativ.

Harsdörffer hielt sich auf andere Weise schadlos. Als „dieser Caesius, der sich jetzt Zesiens schreibet, in Niederlanden eine neue Gesellschaft an- und aufrichtete, benannt die Deutschgesinnte", und ihn unter dem Namen des Durchbrechenden zum Beitritt aufforderte, da dufteten ihm die Rosen, die Sinnbilder des neuen Bundes, gar zu lieblich, die „Grafen, Freyherrn, Gelehrte und berühmte Männer", die sich „solcher Gestalt Zu ausarbeitung und hochbringung der deutschen Sprache verbunden", sind ihm gar zu interessant, als daß er Ludwigs Abneigung wegen darauf hätte verzichten können. Dieser konnte ihn natürlich nicht hindern, als er höflichst um seine Einwilligung gebeten wurde, aber innerlich mochte er grollen über „des Caesii Anfinnen". Ebensowenig durfte er etwas dagegen haben, als der Spielende es sich einfallen ließ, in seiner großen und volkreichen Vaterstadt für seinen Privatgebrauch einen Orden zu gründen. Aber hiervon wagt Harsdörffer gar nicht zu reden und Ludwig ignorirt das eigenmächtige Beginnen mit sprechender Geflissentlichkeit. Auch wurden die beiden bedeutendsten Ordensgenossen des neuen Bundes, der begabte Klaj und Birken trotz ihrer damals allgemein anerkannten Verdienste um

---

[1]) Harsdörffer dankte auf eigene Rechnung „in namen der gantzen Gesellschaft".

[2]) Das er auch in den Gesprächspielen mittheilte.

den Gesellschaftszweck von ihm nicht aufgenommen. In den letzten Jahren stehen die Antworten aus Anhalt in umgekehrtem Verhältniß zu des Nürnbergers Briefen. Dieser suchte durch verdoppelten Eifer den etwaigen Verdacht einer Abnahme seines Interesses von sich abzulenken. Ein „teutsches Wortbuch oder Dictionarium", wie es Schottel in „der Teutschen Sprach Einleitung" (1643) angeregt, „nach Vorbild der Cruscani", ist in dieser Zeit das Ideal der Gesellschaft. Einer von den Gelehrtesten (Schottel, Buchner, Gueinz) „soll das Werk aufrichten, die andern alle nohtdurft Zutragen". In der That war ein deutsches Wörterbuch das erste, was das Ausland von der berühmten deutschen Gesellschaft erwarten konnte und auch erwartete. Noch 1671, als dieselbe bereits so gesunken war, kamen diesbezügliche Anfragen aus London an Birken[1]). Allein Ludwig nahm den Gedanken nicht mehr mit dem früheren Eifer auf. Er wollte allenfalls das von Georg Henischius[2]) begonnene Wörterbuch (Augsburg 1616, bis zum Buchstaben G.) beenden, während Harsdörffer andere Methode und größeren Maßstab im Auge hatte. Das deutsche Wörterbuch des 17. Jahrhunderts kam nicht zu Stande; man muß dabei allerdings in Betracht ziehen, daß Ludwig von Anhalt 1650 starb und seine Nachfolger keine „Nährenden" waren.

Mit Ludwigs Tode hatte die kritische Herrschaft der Gesellschaft in Dingen der Poetik, der Sprache und des Geschmackes ein Ende, nachdem sie anderthalb Jahrzehnte unumschränkt gewesen war. Wenn der „Schmackhafte", Ludwigs Nachfolger, noch einmal im Jahre 1658 „ein donnerndes Verbot" gegen die Zesianer „ergehen ließ", so beruhte das nur auf alter Ueberlieferung und auf den Intentionen des letzten „Erzschreinhalters", in dem sich das litterarische Leben der Gesellschaft zuletzt einzig concentrirte, des Georg Neumark. Ein gewisses Ansehen im Inlande und eine Art Repräsentationsruf im Auslande genoß sie immer noch, sie zehrte von dem Capital, das Ludwig und sein Kreis angesammelt, um so unverzeihlicher aber ist es, daß sie an so vielen bedeutenden Erscheinungen, Tscherning, Dach, Lohenstein, Hoffmannswaldau vorüberging, ohne sie durch die Aufnahme zu ehren.

---

[1]) Tittmann, Die Nürnberger Dichterschule. Göttingen 1847. S. 218 und Anm. 2.

[2]) Tittmann irrt bei Henisch um mehr als ein halbes Jahrhundert. S. a. a. O. 219. Anm.

Das Geschmacksprincip der fruchtbringenden Gesellschaft ist aus unserer Darstellung leicht zu abstrahiren. Ihre grammatischen und metrischen Streitereien und Spitzfindigkeiten fordern den Vergleich mit den gleichzeitigen Debatten im Hotel de Rambouillet förmlich heraus. Die Fruchtbringenden beziehen sich nicht selten darauf, daß die vornehme Gesellschaft in Paris von denselben Interessen beseelt sei, sie wissen von der Herrschaft der Gewohnheit, des „guten Gebrauchs", wenn sich ihr auch nicht alle beugen. Auch direkte Verbindungen können bestanden haben. Bernhard von Weimar war auch Gesellschafter und der Graf d'Avaux, der französische Delegirte auf dem Friedenscongreß zu Münster ist zugleich der intime Freund und Protector Voitures.

Die Analogie mit der französischen Entwicklung ist nicht zu verkennen. Ziemlich spät wird uns noch durch Opitz der ganze starre Classicismus der Plejade vermittelt. Die Geister sind so erfüllt von ihm, daß die provinzialen Unterschiede, die Sorge für formale Tadellosigkeit zurücktreten. Durch und mit Malherbe beginnt in Frankreich die Centralisation der Sprache und Litteratur, puristische Verehrung der Form, scharfe Censur des Ausdrucks. Aber mit der nachsichtslosen Verwerfung der antikisirenden Vergangenheit verliert das neue Geschlecht den großen Zug, die lebendigen Ideale der Vorfahren. In silbenstechende Klügelei artet die metrische Kritik, in tyrannische Autokratie die Herrschaft der Einheitssprache, in lächerliche Pedanterie die Sorge für geschmackvollen Ausdruck, für die „Götterspräche" aus. Für lange Zeit treten große künstlerische Vorwürfe zurück und die dichterische Kraft zersplittert sich an unzähligen Bagatellen, an der „petite poésie". Das Ideal der Renaissance, das Epos verschwindet fast ganz und macht seinem Afterbruder, dem Roman, Platz. Wo man sich am höchsten zu erheben glaubte, geräth man auf unpoetisches Gebiet, das Lehrgedicht und die poetische Erbauungsschrift. Dem Allen liegt zu Grunde eine gewisse Emancipation von der Antike, die erst um die Mitte des Jahrhunderts in barocker Form als Dogma wieder auftritt, für Viele ein angebetetes, aber unverstandenes Sanctum, für Manche ein Schreckbild, für eine neue täglich anwachsende Partei ein lächerlicher, zu überwindender Popanz. Die fruchtbringende Gesellschaft nun steht in der Mitte zwischen der Spätrenaissance und der neuen Aera der französischen Akademie, die den „Aristoteles von

Chapelain" als Despoten auf den Thron setzte, bis Perrault anfing ihm den Proceß zu machen. Diese Zwischenzeit ist in ihrem Geschmack süßlich und tändelnd, die Idylle ihr Prototyp, soweit man den Ausdruck auf das Schäferwesen in Lyrik, Roman und Drama anwenden darf, in ihrer Kritik wesentlich formal und sprachlich. Sie dauerte bei uns sehr lange, denn erst ziemlich spät wurde die neue französische Classik durch die Hofpoeten nach und nach vermittelt, in ihrer Wesenheit wieder erst sehr spät — genau in dem Abstande wie von Opitz zur Plejade — durch Gottsched eingeführt. Bei uns sind die Uebergänge nicht so schroff. Die fruchtbringende Gesellschaft stand nicht in dem Gegensatz zu Opitz, wie Malherbe und das Hotel zu Ronsard, was den Stil anbetrifft, stehen Andreas Gryphius und die Pegnitzschäfer zwischen Opitz und der zweiten schlesischen Schule, denn eine erste giebt es eigentlich nicht. Die Pegnitzschäfer sind aber für uns am allerwichtigsten, weil sie dem Italianismus und dem spanischen Geschmack, der schon in der fruchtbringenden Gesellschaft sich spüren läßt, bei uns einen Raum verschafften, wie er ihn in Frankreich nicht einnahm. Ihre Poetik ist die Fortbildung und das äußerste Extrem der fruchtbringenden Gesellschaft und sie ist zugleich durch ihren Hauptvertreter so eng mit derselben verbunden, daß wir uns berechtigt glauben, sie unmittelbar auf jene folgen zu lassen, um dann erst auf die zerstreuten Einzelversuche von Poetikern einzugehen, die von Opitz bis zu Weise eine ununterbrochene Brücke bilden.

IV.

Nürnberger Spielkunst.

Im fünften Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts fand sich in der „uralten fürnehmen Reichsstadt Nürnberg", bekannt durch ihre Spielwaaren, Spielzünfte und Spielkarten, eine merkwürdige Gesellschaft zusammen. Damals kannte sie jeder, der auf Bildung Anspruch erhob, heutzutage ist es Pflicht, sie in ihren Mitgliedern einzeln vorzustellen, paarweis wie sie sich damals ordneten, die Damen natürlich voran. Es sind: „Angelica von Kenschewitz, eine Adeliche Jungfrau, Reymund Discretin, ein gereist und belesener Student; Julia von Freudenstein, eine kluge Matron, Vespasian von Lustgau, ein alter Hofmann; Cassandra Schönlebin, eine Adeliche Jungfrau, Degenwerth von Ruhmeck, ein verständiger und gelehrter Soldat." Diese Gesellschaft ist darum merkwürdig, weil sie auf Gottes weiter Welt nichts zu thun hat, als zu spielen. In einer Fülle von hübschen, sauber gestochenen Kupfern ist sie bei ihrer unterhaltenden Thätigkeit verewigt worden: wir sehen sie in den niedlichen, wie aus einer Spielschachtel aufgestellten Gärten Le Nôtre's lustwandeln, an niedlich ausstaffirten Ufern hin wie Händels König Georg mit Musikbegleitung Gondel fahren, an reich besetzten Tischen in niedlichen Barockzimmerchen zierlich tafeln, durch Gemäldegalerien gehen, in Gartenhäuschen musiciren, im Schauspiel, in der Oper, bei Hofe, kurz überall, wo der menschliche Spieltrieb sein Genüge findet. Der dirigirende Spielstab ruht nicht einen Augenblick; um Stoff sind diese Leutchen nicht verlegen. Vom einfachen Räthsel bis zum raffinirten höfischen Schach- und Damespiel mit lebenden Figuren, alles ist ihnen bekannt. Vornehm-

lich aber schätzen sie das mit Fug so beliebte Poetikenspiel. Sie machen Reime und Letternwechsel, schmieden Akrosticha und Kettenreime, spielen Echo und Theater, kritisiren, theoretisiren und schwatzen wie die Poetik von allen möglichen und noch einigen anderen Dingen. Die Damen sind entsetzlich neugierig, sie kümmern sich um Dinge, die mit den keuschen Namen der Jungfrauen wenig in Einklang stehen, ab und zu fließt auch eine kleine Liebelei ein, die aber durch das probate Hausmittel sich den Kopf zu waschen[1]), bald aus der Welt geschafft wird. Denn die Herren sind Muster von Anstand. Namentlich der Student ist ein ausbündiger Tugendfex. Der harmlose Gesang einer Schäferin bringt ihn wegen seiner Weltlichkeit zum Rasen und die Anderen, namentlich die angebetete Angelica, müssen ihn schleunigst beruhigen, sonst würde der Spielstab zu einer wenig friedlichen Verwendung gelangen. Aber solche Fälle sind selten, sonst verbindet eine himmlische Harmonie diesen Kreis, in welchem alte und junge Damen, Studenten und Officiere des dreißigjährigen Krieges und gar „alte Höflinge" sich bewegen. Kein Fluch kommt über die Lippen des Herrn Degenwerth, dagegen eine Unmasse von Gelehrsamkeit, die alle gelehrten Haudegen der Renaissance beschämt. Was dieser Soldat weiß, ist niederschmetternd. Es ist das geringste, daß er hebräisch kann und die Kabala liest, er treibt auch scholastische Philosophie. Die Zeit geht spurlos an diesen Glücklichen vorüber: die Alten werden nicht älter, die Jungen bleiben Jungfrauen und Junggesellen, trotzdem acht Jahre ihnen hinlänglich Frist gewähren, etwaigen üblen Nachreden über nächtliche (astronomische) Excursionen (s. Th. III.) durch Paarung aus dem Wege zu gehen. Nur der

---

[1]) Gesprächspiele I. 292 f.

Ang. Ist denn die Liebe eine Krankheit.

Reym. Ja freilich und muß von solchen Doctorinnen wie Jungfrau Angelica ist geheilet werden.

Ang. Ich eine Doctorin? . . . . . Aber mit was Krank- und Schwachheit ist der Herr beladen?

Reym. Mit der Krankheit der Liebe.

Ang. Es wird gewiß kein Gefahr darbey seyn.

Reym. Es thut mir aber das Hertz so wehe, schlägt und bebet, daß ich keine Ruhe vor Schmertzen haben kan.

Ang. Die Vrsach dessen kommet ursprünglich von dem Haubt, welches vielleicht der Herr von bösen Feuchtigkeiten lang nicht wird gereiniget haben.

Student avancirt im sechsten Jahre zum „Hofjunker", vielleicht weil seine ewige Studentschaft schließlich Bedenken erregte oder weil eine hohe, hohe Dame an seinem diskreten Namen Gefallen fand. Nach acht Jahren, wie bereits berührt, löste sich die Gesellschaft auf. Wie andere der Krieg, trieb sie der Frieden auseinander. Seit dem Jahre 1648 hört Deutschland nichts mehr von ihr.

Es ist Schade, daß die Geschichte diese idyllische Existenzen vernichten muß. Die tugendsamen Studenten, geistreichen Damen, harmlosen Höflinge, wohlerzogenen Krieger haben im dreißigjährigen Kriege nur im Kopfe eines Deutschen gelebt und nur in einem Haufen von Quer-Oktav-Bänden des unermüdlichen litterarischen Spielwaarenhändlers Wolfgang Endter zu Nürnberg haben sie das Tageslicht gesehen. Es sind die Helden der Gesprächspiele des uns schon bekannten und nach ihnen benannten „Spielenden" der Fruchtbringenden Gesellschaft. Mit Jubel wurden sie begrüßt, als der „Unverdrossene", Karl von Hille sie 1641 dort einführte. Die vornehmsten Mitglieder vereinigen sich sofort, ihnen die Honneurs zu machen, jedes Jahr werden sie einem anderen gekrönten Haupte der Gesellschaft vorgestellt[1]), wiederkehrende Ansätze ihre Besuche einzustellen, mit stürmischen Petitionen hintertrieben. Aber endlich empfahlen sie sich doch. Das geschah zu der Zeit, als man in Nürnberg wieder Friedenspiele feiern durfte und der hochwohllöbliche Spielende, ihr Impressario, endlich Gelegenheit hatte aus seinen Phantasiespielen Wirklichkeit zu machen.

Das Spiel ist so unzertrennlich von der Nürnberger Poetik, daß es sich sogar in ihre ernsthafte Darstellung hineindrängt. Nicht blos die Poesie und jede Kunst wird hier Spiel, auch die Erziehung, die Wissenschaft, das Leben. Das ist nicht blos zur Charakterisirung gesagt, das wird in diesem Kreise selbst fortwährend ausgesprochen, so häufig, daß der Nachweis im einzelnen in unserem Rahmen unmöglich wird. „Suchen ist Spielen und Spielen ist Suchen" singt das „rüstige" Mitglied des Nürnberger Dichterordens „Daphnis aus Cimbria" auf die unzertrennliche Freundschaft der beiden Frucht-

[1]) Discretin verdankt vielleicht „der Befreienden" (Herzogin Sophie Elisabeth von Braunschweig) welcher der fünfte Theil der Gesprächspiele gewidmet war, seine Junkerschaft. Dem Herzog Wilhelm von Sachsen-Weimar (dem Schmackhaften) stellt er sich im nächsten Jahre bereits als solcher vor.

bringenden Schottel und Harsdörffer, des Suchenden und des Spielenden. Schottel als „Fontano" im Hirten- und Blumenorden an der Pegnitz, der die Arkadia [1]) zur Wahrheit machte, in dem ein überspannter Student (Klaj), durch seinen Namen zum Clajus prädestinirt, die teutsche Heldensprache „quaken und kaken, girren und kirren, dadern und schnadern, lispeln und wispeln" [2]) ließ und Freund Strephon (Harsdörffer) Logik und Metaphysika in Freudenspiele auflöste und die „allerschwierigste teutsche Poesie" in eleganten Trichterlein jedermann „eintröpfelte"! Eines Commentars bedarf diese Vorstellung nicht. Auch ihre Begründung liegt auf der Hand. Die Zeit war so furchtbar ernst gewesen, kann es Wunder nehmen, daß der mürbe gewordene, gequälte Geist zum Spiel griff um sich zu erholen und sich kindisch-ernsthaft aufputzte mit den Flittern der modischen Idylle? Aus dieser Stimmung heraus ist Harsdörffer bereits an die Uebersetzung der Dianea des Loredano gegangen. Man fand in solchen Dichtungen „die goldene Zeit", Ruhe vor den „mordtönenden Trompeten und Trommelwirbeln" und „freie Wald- und Feldlieder". Hatte sich doch so mitten im Sturm des dreißigjährigen Krieges die mitteldeutsche aristokratische Gesellschaft hineingedichtet in das Liebesidyll ihres bewunderten „Celadon", die Asträa des d'Urfé. Ein Schäferbund „wahrer Liebender" in einem Kriegschaos wahrhaftigster Feinde! —

Die Sehnsucht nach dem Hirten- und Feldleben, nach der Ruhe und dem Frieden einer erträumten seligen Unschuldszeit hat in Deutschland durch die Pegnitzer den lebhaftesten Ausdruck gefunden. Wenn irgend eine Nation des damaligen Europa, so war Deutschland vornehmlich berechtigt dazu, aber auch wenn irgend eine Poesie nicht für diese nothwendig süßlich und affectirt werdende Geschmacksrichtung geeignet war, so war es die deutsche. Es ist, als ob sich die Sprache und Empfindung des alten Jägervolkes gegen das Girren und Lispeln, Schmachten und Kosen der neuen Arkadier absichtlich zur Wehr setze. Zwar die Schäferpoesie *aller* Litteraturen ist uns ebensowenig mehr genießbar, und die unzähligen Capitel aller Arkadien, die damals geschrieben wurden, alle Scenen des Aminta und des Pastor

[1]) Die Sidneysche.
[2]) Lobrede S. 18.

fido vermögen in uns nicht einen Augenblick die Stimmung zu erzeugen, die uns ein Blick auf eine der sonnendurchglänzten, die Nachmittagsruhe des ersten Schöpfungstages athmenden Landschaften Claude Lorrain's gewährt. Es scheint als ob alle Menschen, die mehr als Staffage sein wollen, hier nur störend wirken; die Poetik der Idylle hat dies wohl empfunden. Aber nun gar die deutschen Menschen, die man in der deutschen Poesie unwillkürlich substituirt. Es giebt ein Bild von David Teniers dem Jüngeren, in welchem eine junge Dame, die echteste, hausbackenste Niederländerin, in einer arkadischen Gegend vom reinsten Wasser, mit Waldlichtung, Bach und Schafen, von zwei jungen Gesellen im Spielen auf der Syrinx unterrichtet wird. Die Burschen haben zwei so erzprosaische Gesichter und ihre Schülerin stellt sich so verzweifelt dumm an, daß das Gemälde Alles nur keine idyllische Wirkung bei dem Beschauer erzielt. Das Bild ist wahrhaftig wie gemünzt auf die deutsche Poesie um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Da man sich aber immer das am liebsten andichtet, was man nicht besitzt, so dichteten auch die Nürnberger Poetiker der deutschen Muse vor allen ihren europäischen Schwestern die Begabung für das Syrinx-Spielen an.

Die eigenthümliche Poetik der neuen litterarischen Vereinigung verfehlte nicht sich gleich im Jahre ihrer Gründung anzukündigen, und zwar in einer „Lobrede der Teutschen Poeterey, Abgefasset und in Nürnberg Einer Hochansehnlich-Volkreichen Versammlung vorgetragen durch Johann Klajus" (Nürnberg 1645). Schon das Titelbild ist charakteristisch für ihr Emblemenwesen, die Embleme bezeichnend für die aus Historie und Mythos seltsam gemischten litterarischen Anschauungen der Zeit. Es stellt einen jungen Mann vor in „alter fränkischer" Tracht, mit französischem Henri quatre, auf dem Haupte eine Krone aus Pfauenfedern, in den Händen einen Lilienstengel tragend[1]). Hier ist Alles symbolisch, jedes Attribut ein Emblema, das nach dem empfehlenden Ausspruche des großen Bacon „deducit intellectuale ad sensibile"[2]). Der Mann ist ein Witbod. Man

---

[1]) Das Bild (auch in Harsdörffers Specimen und in den Gesprächspielen) ist entlehnt aus Chastueil, discours sur les ares triomphaux dressés en la ville d'Aix, 1623. 13.

[2]) de Augment. scient. l. V. cap. 5. Op. omnia Francof. 1665. fol. p. 144.

glaubte darin ein uralt celtisches Wort zu besitzen. Denn die Celten waren damals der gemeinsame Urstamm der Franzosen (Franken!) und Deutschen. Daher trägt der Witdod auch altfränkische Tracht und zugleich den national-französischen Bart. Witdod aber ist zusammengesetzt aus Wit „Weise" und „Dod" [1]) Freund, welch letzterer Bestandtheil in Zusammensetzungen wie „Taufdode" (Pathe) sich stellenweise noch so lebendig erhalten hatte, daß Poetiker (Schelwig in Thorn) vor dem Gebrauch als nicht schriftgemäß warnen. Witdod ist also Philosophus und dieser ist ja in der Urzeit identisch mit dem Poeten. Daher die Lilie, die Weisheitsblume[2]), und zugleich die Pfauenfeder, denn nach alter pythagoreischer Sage war des Pythagoras Seele eine Pfauenseele gewesen, nach seinem Tode aber nach antiken Erzählungen (Lucian, Ovid) in den Homer (?) und später in den Ennius gefahren[3]). Kann ein Bild beziehungsreicher sein, als dieser Witdod, dessen Name schon einen heiligen Schauer einflößte und mit dem die Deutschthümler, Zesen an der Spitze, nicht genug Staat machen konnten! Unser Witdod nimmt auf „die Gesetzgeberin der Völker (!), unser in den letzten Zügen liegendes Teutschland, unser durch die zergliederung des Reiches gelähmtes Teutschland, unser durch die blutigen Mordwaffen ausgemergeltes Teutschland" durchaus keine Rücksicht. Er will „reden, reden, reden" und ihm beweisen, daß die teutsche Poeterey erst von den Pegnesen beginne. „Die Nachwelt wird uns anspeien, daß wir in der edlen Verskunst so lässig gewesen sind" [4]). Man sieht aber auch gleich, daß sie sich an ein anderes Publikum wenden als Opitz. „Ach ja, die teutsche Poeterey, die von Griechen

---

Als das schönste wird Platons tiefsinniges Gleichniß von der Höhle mit den Schatten der Ideen genannt.

[1]) Tod fand Gueinz im Hebräischen (Daud). Man brachte das Wort auch mit Teut (Thot) zusammen, Harsdörffer im Specimen mit Druid.

[2]) Nach Joh. Goropius Becanus, dessen Etymologien berüchtigt waren und der von den Zeitgenossen (Jos. Scaliger) heftig angegriffen, von Morhof aber bereits belächelt wurde, bedeutet „weiß" (wit) diese Farbe, weil es sich „weit weise", daher ansehnliche Leute „weise" genannt worden seien. (Vgl. über ihn Rud. v. Raumer, p. 89 ff.)

[3]) Daher Persius, Sat. VI. v. 10: „Postquam destertuit esse Maeonides Quintus, Pavone ex Pythagoreo".

[4]) Lobrede S. 26.

und Lateinern erbettelte Verskunst, die ungesalzenen, stelzenden, hinkenden Krippelreime“[1])! Sie ist jetzt „aus dem Schulstaub hergeflohen“, „nach welchem sie noch stinke“[2]), während sie früher „zu Hofe nebenso andern Ritterlichen Übungen, Thurnieren und Fechten in vollem Schwange gangen“. Sie ist gar nicht so schwer, ein Kinderspiel. „Nicht von dem Meister, sondern aus den süssen Vorgeschwätze und Gesäussel der Ammen wird sie erlernet: nicht in den Schulen aus dem Munde der Lehrer gefasset, sondern aus den mütterlichen Milchbrünlein eingesogen“[3]). Daß dies noch keine Herderischen Ideen sind beweist der durchgängige auch hier nicht fehlende Poetikerstolz auf die „Verbesserung und Ausarbeitung der Teutschen Verskunst“. Auch hier wird die nunmehr stehende Ansicht ausgesprochen, daß die „Teutschen Poeten“ (von damals!) wegen ihrer metrisch vollkommenen Verse auf einem europäischen „Richtplatze“ vor den ausländischen den Preis verdienen würden[4]). Daß die Sprache, die einzig reingebliebene Jungfrau allen anderen überlegen ist, wissen wir schon. Eigentlich ist die ganze Welt deutsch. Busbeq hat sogar in der Tartarei Deutsche gefunden. Schon ihr Laut überwindet alle Feinde[5]). Als der spanische Gesandte Pedro da Royza bei einem Diner den aufwartenden Diener deutsch sprechen hörte, bemerkte er, die Deutschen redeten nicht sondern donnerten, fügte aber das zweideutige Compliment hinzu, Gott habe sicherlich seinem Erzengel diese Sprache empfohlen, um den Ureltern im Paradiese das schreckliche Urtheil zu verkünden. Das hindert nicht das Arkadische als ihr besonderes Ingrediens zu bezeichnen. Die Naturlaute der Urzeit und der Unschuldswelt kann nur sie gut ausdrücken. Sie „überstrebet die Jahre“, „durchbricht die Gewalt der Zeiten“, durch das „Göttliche“ in ihr „schreiten wir näher zu Gott und dem Anfang aller Dinge“. Das „Göttliche“ ist wie in den Gesprächspielen die Nachahmung der Laute aller erschaffenen

---

[1]) Ebend. S. 3.

[2]) S. 10.

[3]) S. 19.

[4]) Nach Neumark, Poet. Tafeln 30. scheint die erste Quelle in Meyfarth's Deutscher Redekunst (1634). cap. 1.

[5]) „Ey hört den Römersmann (Tacitus) von mir so herrlich sprechen — Bloß mein Getön, mein Laut kunt jede Feinde brechen“, läßt Schottel in der Einleitung (1643) seine „Haubtsprache“ sprechen.

Wesen[1]). Darin besteht das sonderliche Geheimniß, „die manns-denkige Kunst die Gott unserer Sprache verliehen“[2]). Vorbildlich für diese Apotheosen der Sprache war Luther[3]); hier werden sie abgeschmackt. Der kräftigste Gongorismus schildert ihre Eigenschaften: „Sie ist der Brennspiegel, der die Lastschiffe der Sorgenkummer Hertzen vom Himmel anzündet.“ „Sie ist der Mörser, in welchem die Machtworte, als das eingezwängete Pulver, mit einem durchdringenden Nachdruck herausfeuern.“ Man beachte den Ausdruck „Machtwort“; er kommt hier meines Wissens zum ersten Mal vor und sollte später, als Schlagwort, noch eine große Rolle spielen. Endlich der bei den Nürnbergern bis zur Crassheit fortgebildete Lehrsatz: „Sie ist ein lebendiges von trefflicher Meisterhand nach nur erfindlicher Kunst ausgefertigtes Gemählde, das uns aus dem Papyr zuspricht“[4]). Diese Altkunst wird nun — ebenfalls charakteristisch für die Nürnberger — allen Ständen in besonders verlockender Gestalt angepriesen. „Den Fürsten und Herren“ als die Verleiherin der Unsterblichkeit, jener nie auszulösende Wechsel des Renaissancepoeten, der in Frankreich jetzt noch des Poeten Leben erhielt und behaglich machte, den Kriegshelden „als eine großmütige Fürstentochter“, deren Haupt mit Helm und Lorberkranz geschmückt ist, den jungen Adepten als die bekannte „wunderschöne blühende Jungfer mit den uneingeflochtenen fliegenden Haaren“. Aus diesem Grunde betrieben sie auch mit solchem Eifer die Nationalisirung nicht blos der Poesie, sondern der mit ihr eng verbundenen Wissenschaft. Das ist es, was sie unter ihrer Befreiung „von dem fremdrückenden Joche“ verstehen. Harsdörffer[5]) machte sich

[1]) In diesem Sinne ist die Bezeichnung Gottes als „Dichter“, derer aber, „die aus einem vorhergehenden Zeuge etwas verfertiget, als Meister“ (S. 4) nicht gerade sehr tief. Die Platonischen Reminiscenzen gehen auf Buchner zurück, dessen Schüler Klaj war und dem er auch die Verse „wie der Poet die Tafel nimt zur Hand u. s. w.“ entlehnt, ohne ihn zu nennen.

[2]) S. 12.

[3]) Sendschreiben vom Dolmetschen. Seine schönen Worte über das „Wörtlein Liebe“.

[4]) S. 20 der Lobrede.

[5]) Die Anmerkungen der Lobrede im Anhang sind nach einer Andeutung der Gesprächspiele von Harsdörffer. Vieles daraus kehrt im Specimen wieder; auch der Witdod und Wortdod (Schottel) = Philolog. Interessant ist darin, daß der

dadurch viele Feinde. Wenige Gelehrte wünschten wie „der Gottesgelehrte D. Joh. Gerhard[1]), daß auf der hohen Schule zu Jena die teutsche Sprach und Poeterey getrieben würde". Oft nahm Harsdörffer Anlaß unter der Form einer Verwahrung, daß er ein Feind der gelehrten Sprachen wäre, darauf hinzuweisen, daß durch das Deutsch die Studentschaft mehr für die poetischen Studien und nicht blos für sie gewonnen werden würden. Wieder das spielende Lernen. Reymund Discretin ist ein solcher Musterstudent. Darum ist er auch so tugendhaft.

Noch energischer als die Lobrede fordert Harsdörffers Specimen, durch seine lateinische Abfassung anscheinend eine Concession an die Latinisten, deutschen Unterricht auf Schulen und deutsche Studien auf den Universitäten[2]). Die Behandlung der Wissenschaften in der Sprache des Vaterlandes wird den Lehrern aus sehr materiellen Gründen empfohlen[3]), auf den Gebrauch des Lateinischen im Verkehr (civilia negotia), als Ueberrest des „römischen Dunkels" (Romanismi caligo), ein scheeler Blick geworfen[4]). Die achte Disquisitio enthält am Ende eine stolze Zusammenstellung der Ziele, welche das illustre studium der fruchtbringenden Gesellschaft bildeten. Das letzte, worauf alle hinauszulaufen scheinen, ist eine fabrikmäßige Uebersetzerthätigkeit, die die Kenntniß der fremden Sprachen unnöthig mache. Auch hier ist es auf die alten Sprachen abgesehen, denn der Unterricht wird betont. „Ut absque aliarum Linguarum praesidiis solum ex vernacula lingua erudire liceat"[5]). Doch kommt die Neigung der Deutschen zum Besitze der Weltlitteratur hierin auch zum Ausdruck. Disqu. IX. behandelt die Verskunst nach den neuen Errungenschaften und plaidirt für die neuen Formspielereien[6]). Jede Art von

---

Verfasser sich über die Lautverschiebung der Mutae verwundert, ohne ihr jedoch Bedeutung beizulegen oder sie erklären zu können.

[1]) † 1637 als Professor zu Jena. Ein Vorgänger Speners. Gödeke, Grundr. S. 469.

[2]) Immortalem gloriam Princeps consequetur, quicunque primus Professorem Linguae Germanicae in sua Universitate constituere volucrit. Specimen p. 95. Vgl. Disqu. V. § 15 u. 18.

[3]) p. 97.

[4]) p. 98.

[5]) p. 198.

[6]) p. 196.

Versen und Strophen schicke sich nur für eine besondere Materie. Es fehle noch immer in diesem Punkte an einer besonderen Anweisung. Der Poesie wird gerathen, sich auch hier an die Malerei zu attachiren. Man erräth in welchem Sinne, wenn auch hier von Tonmalerei nicht die Rede ist. Die an den verschiedensten Versmaßen, also auch an entgegengesetzten Affecten reiche Rede „deß Patriarchen Noe, welche er vermutlich an die erste Welt gehalten" (im Poetischen Trichter) regt ihn zu der Bemerkung an: „Hieraus könnt ein verständiger Maler ein schönes Gemähl bilden" [1]). Die „Grundrichtigkeit der Verskunst" wird hier nicht mit Opitz' Namen verbunden. Schottelius ist der Pythagoras dieser Entdeckung [2]). Die bisherige Poesie genügt nicht [3]). „L'un pensant faire quelque chose — Qui ravisse tout l'univers — Nous donne de la prose au vers" [4]). Dietrich von dem Werder tritt in der litterarischen Würdigung vor Opitz [5]). Die prunkende Aufzählung deutscher Dichter, die die Poetik nunmehr übernimmt, hindert hier nicht in Colletet's Verse einzustimmen: „Tout est plein de froides humeurs, — La France n'a pas un Poete — Quoiqu'elle ait beaucoup de Rimeurs". Die Begabung der Dichter ist eben verschieden, Mäcene, welche Maronen erzeugen, giebt es in Deutschland immer noch nicht [6]).

Hardörffers berüchtigter „Poetischer Trichter, die Teutsche Dicht- und Reimkunst in sechs Stunden einzugießen" (Nürnb. 1648) ist in obigem Sinne auch ein Protest gegen die „gelehrten Kahlmäusereien" [7]) seines Freundes Schottel und der fruchtbringenden Gesellschaft. Der Titel und die Einrichtung des Werkes ist ausgesprochener Maßen gewählt, um die übertriebene Ansicht von der Schwierigkeit der deutschen Verskunst zu verbannen. Solche Trichter mag es damals, als hülfreiche Einpauker in allen Disciplinen, auf Schulen und Universitäten genug

---

[1]) Trichter I. 74.

[2]) „Inventum hoc centum boum mactatione dignum celebrabit posteritas." (p. 147.)

[3]) Vgl. Gespr. VI. Zug. 78. „Herr Opitz sel. hat einen guten Anfang gemacht. Der Anfang aber ist ferne von der Vollkommenheit".

[4]) Colletet, divertissements 237.

[5]) p. 195.

[6]) Poetarum dotes variae, Maecenates fere nulli. p. 173.

[7]) Neumeister im Specimen.

gegeben haben. Harsdörffer erwähnt „Schickards hebräischen Trichter". Die Kostbarkeit der Zeit, das Schreckbild der Epoche, wird als Motiv in den beiden Vorreden hervorgehoben. Diese Idee bestimmte vornehmlich den Titel. Wenn man meint, „nur ein so berühmter Mann durfte es wagen, seinem Werke einen so wunderlichen Titel zu geben" [1]), so ist das vom heutigen Standpunkt geurtheilt. Harsdörffer erzählt im Gegentheil in der „Zuschrifft", daß er bei den Fruchtbringenden „in der Gleichniß (vom Trichter) vieler Beyfall erlanget". In sonderbaren Büchertiteln überbot sich die Zeit bis auf Gottsched. Die Tendenz dieses Trichters ist auch wirklich dem Titel entsprechend, eine barbarische, und in dieser Beziehung verdient er mit Recht die traurige Berühmtheit, als Prototyp zu gelten für jede bornirte Behandlung von Kunst und Wissenschaft. Es ist kein Zufall, daß die Volksphantasie den „Nürnberger Trichter" (so z. B. in Nürnberger Spielwaaren) in die Zopfzeit verlegt, weil das Volk mit richtigem Instinkt etwas Rationalistisches, Nikolaitisches darin wittert. Dem Zopfe ist nichts heilig, nichts Ausnahme, Alles muß Gemeingut werden. Wir betonten schon die den Nürnbergern ganz besonders eigenthümliche Tendenz des Anpreisens und Feilbietens der Poetischen Kunst und ihrer Waare. So stark und namentlich so häufig tritt sie nirgends auf als hier. Daß man eine Prosodie für die Eselsbänke schreiben konnte, ist noch erträglich. Wie lange ist es her, daß den Schulen dieser Zopf des Carmina-Drechselns abgeschnitten wurde! Wenn nun aber am Ende der sechs zur Eintrichterung bestimmten Stunden die Schafsköpfe kommen und (in der Vorrede zum zweiten Theile) „klagen, daß sie keine Poeten worden, ob sie zwar den Trichter gelesen" „und mangle es allezeit an der Erfindung, von welcher in der ersten Stunde gar zu kurtze Anregung beschehen", und wenn nun der Eintrichterer sich hinsetzt und „Solchen Mangel nun zu ersetzen" in weiteren sechs Stunden die „Erfindung" einzutrichtern verspricht, dann ist solche Fiktion nicht blos herzlich fad, sondern abstoßend und wirft auf den Geist des Verfassers das trübste Licht. Bei Weise ist es wohl natürlich, daß er davon durchdrungen war, seine gereimte Prosa müsse sich Allen eintrichtern lassen, bei dem Nürnberger Mariniſten wäre es ein Problem, wenn er nicht zugleich der Spielende der Fruchtbringenden

[1]) Tittmann, a. a. O. S. 32.

Gesellschaft wäre. Das Spiel mochte ihm später selbst etwas frevelhaft vorkommen. Wenigstens ruft er sechs Jahre nach jener Vorrede in der Zuschrift des dritten Theiles ingrimmig aus: „Die Ursache aber, warum bey dem Büffelhirnigen Pövel die tiefsinnige Poeterey in keine schätzbare Achtung gesetzet werden kan, ist diese weil sie nicht wehrt halten können, was ihren Verstand weit übersteiget, und wie kein Ackersmann von der Schiffarth, kein Blinder von der Farbe und kein Tauber vom Gesang ein rechtmässiges Urtheil fällen kan; also kan auch keiner von dem Gedicht urtheilen, dessen Beschaffenheit er nicht weiß, nie gelernt hat und wohl nicht zu lernen begehret." Hier hat der Platonische Jon einmal das Gute gewirkt, daß er zur Abgrenzung des poetischen Berufs gegen die pragmatisirende Vielwisserei und zur Isolirung vom profanum vulgus führte. In dem Bestreben der Renaissance die Dichtkunst zu vulgarisiren liegt ein gut Theil Don Quixoterie. Es mußte bei Poetischen Trichtern enden und zwar bei wirklichen. Denn Harsdörffers Trichter steht sonst ziemlich hoch in der Poetikenlitteratur[1]), er setzt an Geist und Interesse bei den Eintrichterungsbedürftigen grade am meisten voraus. Vor dem Titel hat der Autor selbst schließlich Abscheu bekommen. Nur als ganz bescheidene Nebenaufschrift behielt er ihn beim dritten Theile (1653) bei, um den nothwendigen Zusammenhang mit den beiden ersten Theilen aufrecht zu erhalten, aber der Haupttitel lautet: „Prob und Lob der Teutschen Wolredenheit. Zu nachrichtlichem Behuff Aller Redner, Poeten, Mahler, Bildhauer und Liebhaber unsrer löblichen Helden Sprache." Ebendenselben ist auch das angehängte Aerarium poeticum gewidmet, das erste in deutscher Sprache, welches jedoch nicht als Eselsbrücke für Gelegenheitsreimer aufgefaßt werden will. „In Poetischen Beschreibungen, verblühmten Reden und Kunstzierlichen Ausbildungen" (er vermeidet die Bezeichnung Lexicon poeticum, Aerarium oder dergl.), nicht mit der „Vermessenheit andere zu lehren" abgefaßt, sondern aus dem „Verlangen zu lernen". Also ein poetisches Skizzenbuch, „ein Tröpflein deß unergründlichen Meeres, ein Fünklein der unendlichen Flamen, und ein geringer Schatten eines Weltgrossen und Himmelhohen Liechtes".

[1]) Morhof (Unterricht$_2$ 479) schätzt ihn sehr, als „mit vielen gelehrten Discursen und nützlichen Hülfsmitteln angefüllet". Es ist diejenige Poetik, die „niemandem unbekannt" sei.

Es scheint fast, als hätte Harsdörffer im Anfang nicht die Absicht gehabt das Werk je fortzusetzen. Es stellt sich dar als ein vollständiges Colleg über Poetik; die erste der sechs „Stunden" beschäftigt sich daher auch nur mit den allgemeinen philosophischen und ästhetischen Fragen: Ursprung, Zweck und Wesen der Poesie. Schon im vorigen Jahre hatte er in einer „Zugabe" zum VI. Theile der Gesprächspiele „vom rechten Gebrauche der löblichen Poeterey" gehandelt, „die himmlische Musa oder Himmelswitwe" Urania mit dem englisch schönen, strahlenden Angesicht" [1]) und der „siebensternigen Krone", die ihm, dem „Wandersmann" auf nächtigen „Irr- und Scheidestraßen" segensreich erschienen war, poetisch gefeiert und gegen ihre Schänder sowohl als gegen ihre Verächter vertheidigt. Auch hier bei Gelegenheit des prodesse der Eifer gegen den „Mißbrauch der Poeterey". Verflucht sei der da Aergerniß giebet! Alles Dichten sub speeie aeterni. „Aus Betrachtung der Natur und Erforschung der Weltgeschöpfe entstehet deß höchsten Lobgesang." Hirten waren es, die ihn einst angestimmt; der Christ und Arkadier in ihm stimmen überein in der Annahme, daß „die Hirten oder Schäferlieder die ältesten Gedichte sein". Christlich ist auch die Anschauung der Antike als „Heydnisch" ,der Göttermythen als Erfindung „des bösen Feindes, als Gottes Aff" [2]). Das Stützen der Kunst durch geistliches Ferment, auch der fruchtbringenden Gesellschaft eigenthümlich, wurde an der Pegnitz nicht verabsäumt. Daher hütet sich Harsdörffer auch vor directer Anpreisung des (durch seine Obscönität anstößigen) Marinismus. Es war dies auch nicht nöthig, schrieben doch selbst die Angreifer des Marino (Stigliani) in dessen Stile. Den Standpunkt der Gesprächspiele im Punkte der Weltlichkeit haben wir berührt. Dilherr, der berühmte Prediger und Kirchenliederdichter war gewissermaßen der Hohepriester des neuen Ordens, dessen Werke er durch seine Empfehlungs- und Ehrengedichte weihte [3]).

---

[1]) Nach Du Bartas, „Dessen Erfindung wir in dieser Vorrede nachgegangen" (Zug. z. 6. Th. d. Gespr. S. 55).

[2]) Die christlich-philosophische Umdeutung in Prob und Lob S. 105 nach Bacon, Sapientia veterum und Masenius, Speculum imaginum.

[3]) Auch dem Trichter fehlt nicht seine Empfehlung, die zugleich Apologie der Poesie ist. S. d. Sendschreiben, geben aus meiner Studirstuben (ex museo) am Ende des I. Theils des Trichters.

Das Wesen der Poesie ist bei den Nürnbergern vor Allen die inventio, die Phantasie, welche ihr inneres Schauen statt auf der Leinwand durch das Wort in der Phantasie des Hörers oder Lesers wieder erzeugen will. „Daher jener[1]) recht gesagt: Mein Gedicht ist fertig biß auf die Wort", ein von nun an hieraus häufig ausgeschriebenes Paradoxon. Die Angriffsthese des Laokoon hatte für diese Poetik ihr Gutes; denn sie führte auf die gebührende Hervorhebung des Drama, da ja dies „gleichsam durch ein lebendiges Gemählde gebildet" ist, indem die erdichteten Personen nicht nur gehöret sondern auch gesehen werden". Die gleichgültige Behandlung des Drama in der Opitzschen Poeterey ist in den meisten übrigen Poetiken (zuerst bei Schottel) zu völliger Nichtachtung gediehen. Manche nennen es gar nicht und man kann in dieser Hinsicht sagen, daß das Drama in jenem Zeitraum förmlich todtgeschwiegen wurde. Die Nürnberger waren die einzigen, an die sich die eigentlichen Dramatiker — denn die Friedens- und Freudenspielverfertiger wird man kaum als solche bezeichnen — anlehnen konnten und es ist kein Zufall, daß damals alle unsere Dramatiker noch nach Racines geregeltem, ehrbarem Pathos Marinisten waren, bis auch auf diesem Gebiete der Zittauer Rektor den Hofdichtern sekundirte.

In Folge der scharfen Erfassung des eigentlichen Wesens der dramatischen Dichtung ist auch bei Harsdörffer keine solche Zusammenwürfelung des — lyrischen oder didaktischen — Dialogs mit dem Drama möglich, wie bei Buchner. Im Gegensatz zu Aristoteles ist hier die Unterscheidung des Epos vom Drama die denkbar schärfste; nicht weil es als besondere Gattung hingestellt wird — auch die lateinische Poetik räumte der Tragödie, Comödie und dem heroischen Gedicht besondere Capitel ein — sondern weil in der Eintheilung der Poesie die dritte „Hauptart" — die zweite bildet das Drama — der „Beschreibung einer Geschichte" zufällt. Das Ganze ist auch eine Dreitheilung, aber im Gegensatz zu den beiden letzten fest umgrenzten Gebieten ist das erste höchst unbestimmt gelassen und die betreffenden Ausführungen so unverständlich wie möglich. Ja man kann nicht einmal recht einsehen, ob die hier angewendete Eintheilung nach der Materie — „der Inhalt eines Gedichtes ist frölich, traurig

[1]) Menander bei Plutarch de glor. Athen. p. 347 E.

oder begreift Mittelsachen" — für alle Gedichte oder hier nur für die gemeint ist, die sich nicht in jene beiden Classen einordnen lassen. Von Lyrik ist keine Rede und das Einzige, was man aus den Bemerkungen über Entlehnung aus allen Künsten und Wissenschaften entnehmen könnte, ist die Vorstellung vom Lehrgedicht. Aber bei dem Charakter der damaligen Anspielungs- und Reminiscenzenpoesie (ein Erbstück der Renaissance, das die Litteratur nur langsam von sich abstreifte) kann hiermit jedes Gedicht gemeint sein.

In der Eintheilung der Poesie und Ueberlieferung ihrer Form, in der Scheidung der Gattungen und Ergründung ihrer Wirkungen liegt einzig die Aufgabe der practischen Poetik. Es war eine pedantische Vermessenheit, daß sie weiter schritt und mit einer wuchtigen Gelehrsamkeit von Figuren, Classificationen und Zusammenschachtelung aus dem Zusammenhang gerissener Beispiele die Erfindung lehren wollte. So treibt auch der Same des abscheulichen Scaligerschen Wortes Parasceve bei Harsdörffer die thörichtsten Blüthen. Er versteigt sich bei der Frage „wo der Inhalt deß Gedichts herzunehmen?" bis zu dem gemeinen Vergleich mit dem „Töpfer, der doch erstlich muß den Don haben" und die alberne Gleichstellung von „res et verba" verleitet ihn dazu, um doch nur für die „Erfindungen von dem Wort" die nöthigen Beispiele zu haben, zu den Wortgrieflein, Bilderreimen, Wiederhallen 2c. seine Zuflucht zu nehmen. Ebensowenig erbaulich ist es, wenn wir bei der „Erfindung aus der Sache" auf die alten scholastischen Divisionen ex principio, medio ac fine „aus der Sache Anfang, Mittel und Ende stoßen und all die Scaligerschen Phantasiekrücken aus der Idea: tempus, locus etc. aufmarschiren sehen. All diesem Zeuge ist „die Gleichniß" coordinirt, während sie doch als logischer Vorgang der Materie superordinirt sein sollte. Das Gleichniß ist die corona der Pegnesischen Poetik, es wird ihm daher auch an dieser Stelle ein überschwengliches Loblied gesungen.

In der „zweiten Stunde" (Metrik) üben die Schottelschen Quantitäten ihren Einfluß. Scaliger hatte (IV. Cap. 47) ein sehr verständiges Notenbeispiel gegeben, das sowohl Hoch- und Tiefton, als Länge und Kürze berücksichtigt. Harsdörffer macht ihm das für die deutsche Metrik nach. Die sogenannten kurzen Silben unterscheiden sich darin nicht blos durch die Tonhöhe von den langen, sondern auch durch den Werth der Noten (○ ≡), der bei der langen gerade doppelt so

viel beträgt, als bei den kurzen. Außerdem wird die Tonhöhe unterschieden, im Gegensatz zu Scaliger erhalten jedoch die betonten Silben — unmusikalisch genug — den Tiefton. Wir haben hier wieder die früher charakterisirte Verbindung des Quantitäts- und Hebungsprincips. Man glaubt steif und fest, die unbetonten Silben im Verse seien kurz, daher finden wir wieder die Ansicht, die deutsche Metrik sei schwerer als die antike und die Zuschrift an den Träumenden (Moscheroscb), dem der Trichter gewidmet ist, hält es für ein Glück, daß „die langen und kurzen Sylben so leichtlich zu erkennen sind". Die prosodische Kritik geht weit. Wörter auf „rn" (Zorn, Herrn) klingen übel. Wo Ersatz vorhanden, verbannt man sie ohne Federlesen. Also nicht Zorn sondern Grimm u. dgl. Der Italianismus machte überfeine Ohren [1]). In der Anwendung der Prosodie ist Harsdörffer geschickter als Schottel. Er kennt das Mittel die Doppelwörter wohlklingend in den Vers zu bringen: statt „die Reimart" lieber „der Reimen Art", statt „das Kunstwort" „der Künste Wort" [2]). Sein Freund Daphnis (Rist) bestimmt die prosaische Wortstellung. Der jambische Gang unserer Sprache macht Verse in der Prosa möglich, folglich wird umgekehrt Prosa im Verse Gesetz. Flugs wird ein Fundspiel arrangirt und mit ungeheurer Freude aus Luthers Psalmen Verse aufgefischt und zwar alle Arten. „Er weidet mich auf einer grünen Auen" (Ps. 23), fünffüßiger Jambus. „Lobet den Herrn mit Harfen, mit Harfen und Psalmen" (Ps. 120), fünffüßiger Daktylus. Früh hatte man angefangen Hexameter in der Bibelübersetzung aufzustöbern, wie das Weisen schon fatale „Und Isaac scherzet mit seinem Weibe Rebekka".

Die übermäßige Schätzung des Reims (dritte Stunde) „der Riemen, durch die gleichsam ein Gedicht verbunden wird" [3]), die es also nicht entbehren kann, bezeichnet die Gleichgültigkeit des Poetikers gegen die Antike. Nur halb verbietet er nach Cöthenscher Observanz dreisilbige (gleitende) und reiche Reime. Sie werden bei uns nicht für zulässig gehalten [4]). Er ist lüstern nach den reichen Reimen der

[1]) p. 105.
[2]) p. 14.
[3]) p. 31.
[4]) p. 77.

dictionnaires des Rimes françoises. „Jeder Vogel singt, nachdem ihm der Schnabel gewachsen ist“ [1]). Er ermuntert — leider mit sehr großem Erfolg — zu Reimlexiken, die in der deutschen Sprache nöthiger aber nicht nützlicher waren als in den anderen. Von Reimlosigkeit mag er gar nichts wissen; er begreift nicht, wie die sonst so tadellosen Spanier auf ihre versos sueltos kommen konnten, da sie doch „keine Lieblichkeit nicht haben und weder zu Erzehlung noch zu Bewegung der Gemüter dienlich scheinen“ [2]). Bei dem Sonett schlägt er den Ausdruck „Klingreimen“ vor statt Klinggedicht [3]) (holl. Klinkdight). Der Reim ist ihm das Charakteristische nicht der Inhalt. Seine Freude an den Reimen überwiegt so sehr, daß er auch den Haß der übrigen Poetiker gegen die „Reimerei“ des 16. Jahrhunderts nicht theilt und über ihre „üble Ausrede“ zu einer Zeit, da die übrigen „Poetereien“ schon in „Grundrichtigkeit“ waren, liebreich hinwegsieht. Er ist sogar so gütig „der Nachtigal freye Kunst“ aus dem Froschmäusler (II. 6) in seiner Weise umzudichten, wobei allerdings Georg Rollenhagen so in Georg Philipp Harsdörffer aufgeht, daß von ihm nichts mehr übrig bleibt.

Daß in den weiteren Stunden mit dem Reim- und Versmaterial allerlei waghalsige Experimente angestellt werden, ist bei dem „Spielenden“ selbstverständlich. So macht er dem Thomas Lansius [4]) (Praefatio de Principibus Europae) seinen versus Vertumnalis nach, eine Bezeichnung [5]) die in Vertumnus, dem Wandelgotte, ihre Erklärung findet. Diese Verse bestehen aus lauter coordinirten einsilbigen Hauptwörtern und können in Folge dessen xmal permutirt werden, wobei sie freilich weder an Geist noch an Klangschönheit gewinnen.

---

[1]) p. 35.

[2]) p. 40.

[3]) Bei den Klingreimen in der Fruchtb. Gesellsch. Fortpflanzung. (Nürnberg 1651) u. ö.

[4]) Staatswissenschaftlicher Schriftsteller. Morhof (Polyhistor I. 6. 3. 3., III. 2. 1. 13) führt Reden und politische Tractate von ihm an, die nichts als Gemeinplätze enthielten.

[5]) Scal. Poet.^{5}. II. cap. 30. p. 167 nennt einen solchen Vers „Proteus“. Er besteht aus Substantiven und Verben von beliebig viel Silben. Es ist unverständlich, wie er permutirt werden soll. Als metrischer terminus findet sich sonst vortumnius für den nur aus Längen bestehenden molossus (Diomedes 479, 4). Auch Titze hat die Bezeichnung „Vertumnalis“.

Er bedauert zwar unendlich, daß die herrschende Poetik es nicht für angemessen hält, Gedichte aus lauter 2, 3 oder 4silbigen Versen zu bauen — denn sonst hätte er es gewiß gethan —, dafür aber „werden sie andern untermenget, wenn man in großen Trauren gleichsam eine gebrochene Stimm bilden will“ [1]). Mit einer solchen gebrochenen Stimm trauert sein Sireno in der „neuaufgelegten schönen Diana“ [2]). Die 16silbigen Verse sind bei ihm daktylische, in ihnen ist Häufung der Reimworte „die größte Zier“, dagegen wollen sie „ihre Meinung nicht zertheilen lassen“, also hier keine Enjambements. Wahrscheinlich um ihre „lustigen Sprünge“ nicht zu stören. „Keines Wegs gebrauche man sie zu traurigen Erzehlungen und Lehrgedichten“ [3]). Ueber diese 16silbigen Verse ist nicht hinauszugehen, „weil auch deß Menschen Stimme ohne Zwang, über 16 Töne oder zwei Oktaven nicht singen kan“ [4]), ein nicht gerade sehr logischer Grund. Zur Erfindung neuer Reimarten ermuntert er mit Scaliger [5]). Er selbst führt mit großem Pomp die versos franceses, eine Art Rondeau, in Deutschland ein [6]), ebenfalls nach Gil Polo's Fortsetzung der Diana und spricht den Franzosen die Ehre der Namengebung ab. Denn alles Künstliche ist spanisch. So nennt er die Pindarische Ode mit genauer Reimfolge in der Antistrophe „nach spanischer Reimart“ [7]). Bei der Sapphischen Ode ist er sich bewußt, die antike Cäsur nicht einzuhalten; ihm scheint dies auch unmöglich „weil wir kein doppeltes Wort oder ∪ ∪ Pyrrichium nicht haben“. Durch Verschiebung des Daktylus in den Versen giebt er Variationen, die dann allerdings kaum noch als Sapphische erkannt werden möchten, wenn Harsdörffer nicht sein „oder“ hinzusetzte. Doch mag er sie nicht recht, weil er wohl fühlt, daß sie in jeder Form den Endreim abweisen. Er ist

---

[1]) p. 52.

[2]) Die Diana des Montemajor in Kuffstein's Uebersetzung, die „Strephon“ 1646 „mit deß Herrn C. G. Polo zuvor nie gedolmetschten dritten Theil vermehret und mit rein teutschen Red- wie auch neu-üblichen Reimarten ausgezieret“ (durch G. P. H.) herausgegeben hatte.

[3]) p. 64.

[4]) ebend.

[5]) p. 68. Scal. II. cap. 24. p. 156.

[6]) S. erstes „Andachtsgemählde“ in der Zugabe zum VI. Th. d. Gespr.

[7]) Ebend. p. 78.

natürlich für jede Art von Endreimspielerei und erobert die rimas doblas (Doppelreime) mit spielender Leichtigkeit für das Deutsche. „Wie soviel Sorgen und Plagen verletzen — die aus dem Sinne setzen das Klagen — Sich mit dem Wildbret-Jagen ergetzen — Vom Strick das Hasen-hertzen behagen — Ist eine Lust ohne Lust" u. s. w.[1]). Herrlich! etwas dunkel zwar — Aber's klingt recht wunderbar. Eine Art spanischer Sonette, „in welchen die Reimart unverändert bleibet, doch jedes mals eine andere Meinung schließet", erringen schon deshalb keine Gnade vor seinen Augen.

Aber nicht blos reine und zierliche Verse, sondern auch erhöhte „zierliche" Rede ist dem Dichter vor dem Redner nöthig, „indem er gleichsam aus nichts bildet"[2]) und, um zu seinem Zwecke zu gelangen, also „Farben" und die Unterstützung „aller anderen Wissenschaften und Künste" nöthig hat. Was Harsdörffer unter Zierlichkeit versteht, läßt sich denken. Doch wenn er auch den ausgiebigsten Gebrauch der Metapher und des Epitheton, „aus dem man den Poeten erkennt, wie den Löwen aus den Klauen", ja im Falle der Dunkelheit sogar Randerklärungen — eine schon seit Petrarca eingerissene Unnatur — erlaubt, so will er doch mit den sogenannten „hohen Gedanken" nichts zu thun haben, „weil sie alle Lieblichkeit verhindern und ohne fernere Erklärung in ungebundener Rede, nicht vernemlich sind"[3]). Es sind hier also nicht die historischen aus allen Wissenschaften entlehnten Excurse gemeint, — Harsdörffer machte mit ihnen genug Staat — es ist wirklich ein Stich auf's Erhabene. In der gesammten Poetik dieser Zeit blieb das Büchlein des Cassius Longinus unbeachtet, während es gegen Ende des 18. Jahrhunderts die gelesenste und eifrigst besprochene Schrift des Alterthums wird. Fast scheint es, als ob der Geist des Erhabenen, der mit Miltons großem Gedichte wieder auf die Litteraturen zu wirken begann, es nach sich zog. Namentlich in Deutschland drang dieser Geschmack schwer ein, und „das Verkrochene", welches man alsdann in den Schriften der echten Engländer zu finden glaubte, ist in diese Region zu verweisen. Es bedurfte daher einer extremen Partei, wie die Schweizer waren, damit das „Ver-

[1]) Prob und Lob. p. 99.
[2]) p. 90.
[3]) p. 91.

krochene" in Klopstock zur Entfaltung gelangen konnte. Trotzdem verbindet die Forderung der allgemeinen Verständlichkeit und Gemeinnützlichkeit die Schweizer noch mit der vorigen Epoche. Und wie es eine der häufig vorkommenden seltsamen Vereinigungen von Extremen ist, daß die Lobredner Miltons in der Fabel die Krone der Poesie finden konnten, freilich nur theoretisch, so ist etwas Aehnliches in dem Verhältniß der Nürnbergischen Mariniſten zum Lehrgedicht. Denn „unter allen Erfindungen sind die Lehrgedichte" ihnen „die artigsten" [1]). Nun muß man aber bemerken, was sie unter „Lehrgedicht" verstehen. Harsdörffer ist in kühner Einführung neuer termini technici fast so groß wie Breitinger. Mit diesem weiß er sich sehr viel. Diese Art zu dichten sei „der Zeit noch unbekannt". Die Poesie müßte davon eine neue Aera datiren, wenn man es nicht leider meist vorzöge, „bey der alten Geygen zu bleiben" [2]). Er hat Scaligers Capitel über die Aeni [3]) (*αἶνος* Hesiod Op. et D. 200) benutzt. Bei diesem aber sind sie eine Classe der Epigramme, auch das Räthsel und der Logogryph gehört zu ihnen, der Name fabula wird weniger angemessen gefunden, als Allegoria. Harsdörffern ist nun Lehrgedicht auch noch nicht ganz das später so genannte pragmatische Lehrbuch in poetischer Einkleidung. In dem Dialog über das Lehrgedicht im siebenten Theile der Gesprächspiele [4]) ist dies erst die sechste Art. Er faßt sie nach seiner Art durchaus scenisch [5]), als Lehrspiel, wie er selbst solche „Freudenspiele" in den Gesprächspielen und einzeln über alles Mögliche verfaßte. Auch die Fruchtbringenden wurden mit diesen „Spielen" behelligt (Erzschr. 330 ff.), für die man in Marcianus Capella [6]) ebenfalls einen antiken Heiligen besaß. Die Definition der ganzen Gattung ist „Lehre durch eine Erzehlung ausgedichtet". Die Erzählung natürlich immer soweit möglich „durch „Prosopopoeia", also dialogisch. Es ist also „eine Mittelsache zwischen der gemalten Geschichte (beschreibende Erzählung) und dem erdichteten Sinnbild" (Symbol, Allegorie). „Von beeden ist etwas" darin,

---

[1]) p. 92.

[2]) Zugabe zum 6. Theil der Gesprächsp. p. 94.

[3]) Poet. I. cap. 57.

[4]) p. 170 ff.

[5]) Gern verwendetes Mißverständniß aus Scal. (a. a. O.) „perinde atque in Scenam introducunt".

[6]) Aufsehen machte seine Edition durch den vierzehnjährigen Grotius.

Erzählung und „verborgene Lehre". Die erste Art ist nun nichts weiter als ein „fortgesetztes langes Gleichniß". Die zweite Art ist die oft sehr weit ausgedehnte Parabel. Erst die dritte, vierte und fünfte Art umfassen die Fabel und zwar a) Thierfabel (in der unvernünftige Thiere redend eingeführt werden), auch das Thierepos gehört dazu (Aesop, Lokman, Homer), b) Fabel der „leblosen Geschöpfe" (die biblischen von den Bäumen des Jotham u. dgl.), c) der „Verstorbenen", eigentlich nach den Beispielen jede historische Fabel, doch wohl Augenmerk auf die Vision (Höllengesichte, die Satiren des Boccalini, Cats' Selbstreit). Während sie nun die Fabel fast gar nicht beachten, concentriren sie sich mit Vorliebe auf die zweite Art. Die echteste Parabel, die sich denken läßt, ist das Beispiel, das Harsdörffer im Trichter anführt, das „Lehrgedicht von des Menschen Unart", bei dessen Anfang, „der Mensch, der Pilgermann auf dieses Lebens Wege — Begegnet manchem Thier auf jenem schmalen Stege", man an Rückerts κατ' ἐξοχήν sogenannte Parabel denken muß. Und so ist das Meiste in den „weltlichen Lehrgedichten" des „Nathan und Jotham", in den „Sonntagsandachten", in den „Gesprächspielen" ꝛc. Das sogenannte Chorlied von der Keuschheit des Niceta[1]) ist nichts anderes, als eine der beliebten moralischen Erzählungen mit oft sehr unmoralischem Inhalt und könnte ganz gut in Wielands „Erzählungen" von 1752 stehen. Ebenso sind die „zehn geistlichen Geschichtreden" in „Prob und Lob der teutschen Wolredenheit": „der gefallene Adam, der reuige Kain, der gehorsame Abraham u. s. w." die reinen Patriarchaden. Sie bilden schon den Uebergang zum geistlichen Epos, das ja für die Schweizer so charakteristisch in ihrer Praxis ist, wie die Fabel in ihrer Theorie. Denn hier war ja das prodesse et delectare so offenbar vereinigt, bei der Fabel der Sittenspruch in angenehmer Einkleidung, bei dem geistlichen Epos die fromme Gesinnung, vermittelt durch eine unterhaltende mit allem Luxus der Poesie ausgestattete Erzählung. Und wie merkwürdig ist es nun, daß es gerade Marino ist, aus dessen Adone Chapelain[2]) die neue Categorie der Epopée pacifique abstrahirte, in welche man später das Miltonsche Gedicht und seine Nachahmungen unterbrachte.

[1]) In der elften Stunde im zweiten Theile des Trichters.

[2]) „Lettre ou discours à Favereau, portant son opinion sur l'Adonis de Marini", vor der Pariser Folio-Ausgabe des Adone.

Wenn wir also bei Harsdörffer einen horror vor hohen Gedanken finden, so hat er dafür eine ausgesprochene Vorliebe für hohe Klänge und Worte. Wie Buchner nur einen dichterischen Stil kennt, das gespreizte Pathos des Seneka, so verfügt auch Harsdörffer nur über einen, seinen berufenen spielenden Floretten-Stil. Es ist ihm eine große Genugthuung für diesen Zweck auf den großen Wortreichthum der deutschen Sprache verweisen zu können, der bei den Deutschthümlern ebenso zur stereotypen Prahlerei geworden war, wie das Credo an die Hauptsprache. Daß man sich überdies noch in Neubildungen über ihre Grenzen hinauswagen dürfe, ist eine damals billige Erlaubniß, und wenn der Verfasser selbst nicht weiß, was er gesagt hat, so kann er hier durch Erklärungen nachhelfen. Die Onomatopoietik gilt als integrirender Bestandtheil des Stils und wird einfach vorgeschrieben; „der Poet bemühe sich, die Stimmen der Thiere, ꝛc. von Allem, was einen Laut oder Stimme von sich giebet, auf das vernehmlichste auszudrucken“ [1]). So hat er in dem Exempel von der Nachtigal „das Wörtlein dir zum sechsten mal wiederholet“ ꝛc.; man sieht, daß auch hier Randerklärungen nöthig werden für solche, die nicht „Vogelsprache kund wie Salomo“. Es fehlt wenig zu einer Programmpoesie, — eine recht originelle Erscheinung in der Kunstgeschichte. Vor latinisirendem Ausdruck wird gewarnt. Ueber die Alten ist man erhaben. Vergils „vescitur aura“ wird von nun an durchgehend als geschmacklos dekretirt. Dieser Gegensatz des Geschmackes der Arkadier gegen die poetae wird ohne Scheu ausgesprochen. „Dieu Mercy ny mon Grec ny mon Latin me fairout jamais passer pour pedant“, so leitet St. Amant seine Gedichte ein [2]), um zu beweisen, daß man auch ohne Pedanterie langweilig sein könne. Man solle doch einmal „wortverständig nachahmen“; „dann welche dem Griechischen und Lateinischen gar zu genau nachhangen, machen sich bei den Ungelehrten verächtlich), bey den Gelehrten lächerlich“ [3]). Zwar wird dabei auch ein wenig der nationale Standpunkt berührt; dasselbe gelte von den Franzosen, natürlich den Mitgliedern der Plejade.

---

[1]) p. 97.

[2]) Zugabe zum 6. Th. der Gespr. Vom rechten Gebrauch der löbl. Poet. Anm. 14.

[3]) Trichter Th. II. p. 8.

Warum warnt er nicht vor Italienern und Spaniern? Bei den letzteren aber fanden die „Petrarchisten" überhaupt wenig Boden, bei den ersteren wurden die Bilderstürmer der Antike immer lauter. Bei Gelegenheit des Drama citirt Harsdörffer mit innerlichster Zustimmung einen solchen Modernen, den conte Majolano Bisaccione [1]). Seine Landsleute (er schrieb selbst für's Theater) haben „solche Erfindungen auf den Schauplatz gebracht, daß noch die Griechen noch die Römer dergleichen niemals ausgesonnen. Aristoteles ist nicht mehr der Poeten Gesetzgeber, Euripides, Aristophanes und Sophocles solten sowol von uns zu lernen haben, als Plautus und Terentius" [2]). Die opere theatrali des selbstbewußten Grafen sind selbst dem bändereichen Klein entgangen, so daß die Nachwelt leider nicht beurtheilen kann, ob er Recht hat.

Die sonderbare Bedeutung des Wortes Nachahmung ist hier zu beachten, weil sie sonst meist als ganz identisch mit dem Begriffe der μίμησις erscheint. Schwache Terminologie ist werdenden Wissenschaften gemeinsam. Man scheut sich noch nicht, bereits verwendete, mit einem festen Begriff verbundene Worte für andere in Anwendung zu bringen. So bedeutet auch dem Gerard Vossius die imitatio nicht blos die philosophische μίμησις [3]), sondern auch das Anlehnen des Poeten an ein fremdes Muster [4]). Aber Harsdörffer treibt die Confusion noch weiter; ihm ist „Nachahmung" zugleich in einer dritten Bedeutung das pure „Uebersetzen aus fremden Sprachen". Am bunteſten geht das im fünften Abschnitt von „Prob und Lob" durcheinander, der so wie das sechs Jahr vorher erschienene Buch des Vossius „Von der Nachahmung (de imitatione)" überschrieben ist. Dort wird damit zuerst (§ 42) die μίμησις in Malerei und Poesie bezeichnet, dann (§ 43, 44 und zum Theil 45) tritt das „Dolmetschen" dafür ein und schließlich gelangen wir (§ 46 ff.) zu der Vossius'schen Bedeutung, der Benutzung fremder Muster. Das Uebersetzen war ein

[1]) Quadrio (a. a. O. I. 88. V. 467. VI. 359 ff.) nennt ihn (Majolino Bisaccioni) als „celebre storico" in der „accademia de'Riaccesi zu Palermo.

[2]) Trichter II. 100.

[3]) Institutiones Poeticae Lib. I. cap. 2.

[4]) Diese Bedeutung hat das Wort in dem ganzen Buche „de imitatione cum oratoria, tum praecipue poetica", was schon aus dem Titel erkennbar ist, da man die μίμησις nur für die Aufgabe des Poeten, nicht des Redners hielt.

integrirender Bestandtheil der poetischen Schule und wird als Uebung stets empfohlen. Auch Greflinger verfertigt seine Cidübersetzung „zur Uebung“ [1]). Es war der Erfindung nebengeordnet, in der Frucht-bringenden Gesellschaft ein zur Aufnahme berechtigendes Verdienst. Andreas Gryphius erklärt (vor dem „von einer durchläuchtigen Person anbefohlenen“ berger extravagant), daß es ihm „so viel Arbeit mache, als eigene Erfindungen“. In anderer Beziehung ein in jener Zeit erfreulicher Ausspruch).

Die Entgegensetzung des Poeten und Redners ist eng verknüpft mit der Behandlung der imitatio. Cicero (mehr als die Aristotelische Rhetorik) war hierzu ebenso der Ausgangspunkt als Aristoteles' Poetik bei den Parallelen mit dem Historiker. Harsdörffer widmet dieser Frage einen weiten Raum. Sie war auch ein Lieblingsthema des Vossius. Der versfreudige Spielende folgt ihm mehr als treu in der unumgänglichen Postulirung des Metrums als nothwendigen Attributs des Poems und der absoluten Scheidung der rhetorischen und dichterischen Sprache, wobei natürlich letztere unmäßig in die Höhe geschraubt wird. In dem Buche de Artis Poeticae natura ac constitutione (Cap. I. § 4 ff.) erklärt sich Vossius entschieden gegen die, welche wie Robortelli in dem „*λόγος ψιλός*“ der Rhetorik und Poetik prosaische Rede sehen (eine Ansicht, die wohl jetzt die herrschende ist), sondern mit Berufung auf einen Scipio Gentile [2]) und Casaubonus [3]) sucht er scharfsinnig dem *λόγος* die Bedeutung von *μέτρον* unterzulegen, also *ψιλὸς λόγος* als „bloßes *μέτρον*“ im Gegensatz gegen *ἁρμονία καὶ ῥυθμός* (Tact), den musikalisch-mimetischen Mitteln des Aristoteles zu interpretiren. Vossius erklärt es mithin für falsch, wenn Robortelli die Werke des Lucian, Heliodor, Achilles Statius, Appulejus, Martianus Capella und die Utopia des Thomas Morus „Poemata“ nenne, weil eben das bloße Vorhandensein der *μίμησις* (bei Vossius oft gleich fictio im engeren Sinne) noch nicht genügt. Diese Ansicht geht nunmehr durch alle Poetiken, mit offenbarem Bezug darauf wer-

---

[1]) S. „Ueber Georg Greflinger v. Regensburg von Wolfg. von Oettingen“. Quellen und Forschungen XLIX.

[2]) „Ein brav Mann“ (Clarmundus VI. 216). Bruder des berühmten Juristen Albericus G. Er war übrigens Professor Juris zu Altdorf, mußte also Harsdörffer bekannt sein.

[3]) de satyrica Graecorum Poesi (Paris 1605) II. cap. 5. p. 354 f.

den im dritten Abschnitt von „Prob und Lob ꝛc." „diejenigen, welche ohne Poetische Verfassung Gedicht schreiben, als Heliodorus, Aesopus und zu unsrer Zeit Barclajus, Urfé und alle die Liebs-Gedicht[1]) zu Papier gebracht, wol Dichter aber eigentlich nicht Poeten genennet"[2]). Denn Dichter sind eben Alle, die etwas „fingiren" oder nachahmen, Poeten nur die, welche es in „kunstzierlicher, gebundener Rede" thun. Harsdörffer schwingt sich hier zur Aesthetik auf, wenn die Poetik den „kunstzierlichen" Pegasus nicht genug „binden" will. Namentlich bei den von den classischen Gelehrten bekämpften „Riemen". Er fragt „Warum die Reimen das Ohr belustigen?" und antwortet: „nemlich wegen ihrer ungezwungenen Lieblichkeit, welche sich etlicher Maßen mit einer gleichkünstlichen Zusammenstimmung in der Music vereinbahren; aller Massen auch ein wolgestaltes und nach kunstrichtigem Ebenmaß wolgestelltes Gemähl dem Aug beliebet. Es ist dieses der Natur eingepflanzet, daß ihm angenehm ist, was eine Gleichheit hat und hingegen mißfällig, was eine ungleichheit ausweiset"[3]). Hier haben wir wirklich ein ästhetisches Gesetz, und zwar ein uraltes, die Harmonie des Pythagoras, nach der man allerdings, wie Aristoteles, auch die gerade Linie und den Kreis schön nennen muß. Man trifft es jetzt häufig in den Poetiken. Bei Harsdörffer ist es Grundgesetz der Poesie. „Zugleich mit der Natur ist eine zahlbare und mäßrichtige Krafft entstanden, welche zu der Poeterey veranlasst"[4]). Dadurch stützt er seine Verherrlichung des Musikalischen in der Rede, seine Freiheiten in den von der Poetik sonst verpönten „Verszierden", Daktylenunterbrechungen[5]), Mittelreime[6]), Alliterationen[7]). Er beob-

---

[1]) Hier im engeren Sinne: Roman in Prosa.

[2]) S. 26.

[3]) Prob und Lob. p. 79.

[4]) In der Vorrede zu Prob und Lob.

[5]) Durch Trochäen u. ä. Trichter I. 64. Auch mit Heranziehung der latein. Metrik (Scaliger II. 34. p. 176). Vgl. Zug. z. 6. Th. d. Gespr. S. 87 f., wo auch die sonst verpönten abwechselnden Trochäen und Jamben als „unmißfällige Neuerung, von aller Gesellschaft entnommen dem Bedacht und Nachsinnen" anheimgestellt werden.

[6]) Besonders in den durchreimenden daktylischen Versen. Zesen und H. kamen fast gleichzeitig auf diese „gröste Zier". Trichter I. 68.

[7]) Trichter II. 9: Es „lautet" ihm „zwar sehr übel, wenn zwo gleiche Vor- oder Nachsylben in eine Reimzeil gesetzt werden" (z. B. Vorsilbe „be"; Nachsilben

achtet, „daß die Aussprache der Wörter eine Art des Gesanges erheische, in dem etliche Sylben lang, etliche kurz, etliche mit erhobener, etliche mit sinkender Stimme wie sonderlich zu der Rede-Schluß beschihet, ausgesprochen werden“ [1]). Daher verbannt er, wie wir sahen, rauhe Laute, mochten sie auch noch so charakteristisch sein, fast wie ein maître des bel canto alle der Stimme nicht bequemen Melodien. Er geht mit Vorliebe auf die Grübeleien des „übertrefflichen“ Jesuiten Marius Bettinus [2]) ein, der den geheimnißvollsten „musikalischen Kunstklang“ aus dem Bau Vergilischer Verse herausrechnete mit „diatessaron, ditonus, hexachordum“ u. s. w. Da nun dieser kunstvolle Bau in unserer Sprache nicht nachgeahmt werden konnte, so nimmt er seine Zuflucht zu den raffinirten Reimspielen der Südländer. Hier kann man „nachahmen“ soviel und so waghalsig, als man will. „Gleichwie ein junger Freyer, der in fremde Länder reiset, bemühet ist seiner hinterlassenen Liebsten mancherley zierliche Seltsamkeiten mitzubringen: Also sol ein Liebhaber unser übertrefflich schönen Mutterspracbe sich befleissigen alles was er in fremder Sprachen Büchern begegnet dem vielgeliebten Vaterlande zu überbringen; und zwar nicht nur dem Inhalt sondern der Verfassung zierlich nachahmen“ [3]). Hier gilt also nicht die oben bei den alten Sprachen gegebene Warnung. Im Gegentheil, er führt auch noch aus Ronsard's Abrégé die bezügliche Stelle (französisch und deutsch) an: „Je te conseille de scavoir les langues estrangeres parfaictement et d'elles comme d'un vieil tresor trouvé sous terre, enrichir ta propre nation“ etc. Unter den langues estrangeres versteht aber Ronsard die neueren Sprachen,

„er“ und „en“). „Hingegen klingt es wohl wenn die Stammwörter auf einander treffen. Also: Die Liebe liebet selbst die vielbelobte Kunst“ u. a. Die Beispiele zeigen merkwürdiger Weise das Alliterationsgesetz: 2 Stäbe im ersten, einer — und zwar an erster Stelle — im zweiten Theile des Verses.

[1]) Vorr. zu Prob und Lob.

[2]) Apiarium Mathematicum X. Progymn. I. Morhof sagt, daß der große Kircher vornehmlich in der Optik Vieles von ihm habe. Harsdörffer war ein großer Liebhaber dieser damals noch mit dem Reize des Geheimnißvollen umschleierten Wissenschaften. Er schrieb in seiner Form deutsch und lateinisch viele hierher gehörige Schriften und setzte (nach Morhof Polyh. II. 4. 1. 3) auch die Deliciae Mathematicae des Dan. Swenter fort.

[3]) Prob und Lob. p. 91.

denn die beiden classischen waren ihm eximirt und heilig, ihre Nachahmung selbstverständlich. Ein solcher tresor ist nun dem Harsdörffer ein Buch, wie die Picara Justina mit seinen „besonderen Reimarten". Um solche „sinnberückende Lieblichkeit" zu erzielen ist ihm wie wir sehen jedes Reimmittel recht. Denn was die Farben dem Gemälde, das sind äußerlich die Reime dem Verse[1]). Die Zeit liebte das glänzende Kolorit der Tintoretto und Veronese, die üppigen Farben eines Rubens.

Wir gelangen zu dem zweiten Unterscheidungspunkte der rhetorischen und poetischen Rede, der überspannten Bildlichkeit, welche den Poeten vor dem blos practische Zwecke mit einer pedestren Sprache verfolgenden Redner auszeichnen muß. Es klingt fast wie Ironie, wenn man hört, daß die Redekunst „weniger gezwungen der Natur mehr nacharte und derselben Handleitung leichter folge, als die aufgeblasene, hochtrabende und mit vielen Figuren verkünstelte Poeterey, die sich vielmehr bemühet das natürliche Wesenbild zu verstellen, als vorzustellen"[2]). Aber es ist vollster Ernst, denn nirgends ist wohl der Marinismus mit seiner „herzbeherrschenden Süßigkeit" krasser in Theorie gebracht worden, als hier. Wenn es als anzustrebendes Ideal hingestellt wurde, daß „zu jedem Satz leichtlich ein schickliches Gemähl gesetzet werden könte"[3]), so kann man sich vorstellen, welche Ansprüche an die Fülle der Bilder gemacht wurden. Wenn man aber die Bilder, welche angewandt wurden und von denen eines das andere, wie in dem Wortgefecht zweier Wahnsinnigen, zu überbieten sucht, betrachtet, so staunt man über die malerische Hypercultur eines Geschlechtes, welches die Unnatur nicht blos, wie wir oben sahen, in ein System bringen konnte, sondern durch ihre grellsten Produkte nicht einmal merklich aufgeregt wurde. So empfiehlt Harsdörffer in „Prob und Lob" einmal folgendes Bild: „Es ist der Sonnen Magd vom Bett' erst aufgestanden — Sie hat das Kammerpot in ihren rothen Handen — Und schüttet es gar aus"[4]). Und er fügt freundlich hinzu „Verstehend den Tau". Wie viel solche „Schertze" hat

---

[1]) Ebend. p. 92.
[2]) Vorrede zu Prob und Lob.
[3]) Trichter. Th. II. p. 37.
[4]) Prob und Lob. p. 71.

Harsdörffer in dem angehängten poetischen Aerar geleistet! Oft sind diese Skizzen sehr weit ausgeführt, von dem reinfertigen Nürnberger gleich durchgereimt und bilden so ein mariniſtisches Quodlibet, bei dessen Lectüre das Publikum, an das er sich wendete, viel Vergnügen finden mochte. Denn man suchte ja damals die Einzelschönheiten heraus, wie die Rosinen aus dem Kuchenteig, und umgekehrt, wie das heutige Leihbibliothekpublikum, gab man damals auf die Gesammterfindung viel weniger als auf die Erfindungen im Einzelnen. Man vergaß, sich die schöne Helena anzusehen über der Betrachtung ihrer schönen Arme, Hände ꝛc. Diese bekannte Künstleranekdote des Alterthums von der Helena des Zeuxis (Helena oder Aphrodite), die aus den Einzelschönheiten der schönsten Griechinnen zusammengesetzt war, war eine Lieblingserzählung der Zeit, die in Malerei [1]) und Poesie häufig verwerthet wurde; denn man fand darin ausgesprochen, was man in der Kunst anstrebte, und betrachtete sie gleichsam als ästhetische Fabel [2]). Zwar kannte auch die Theorie der Alten diese Lehre von der Composition des Schönen durch Zusammenordnung des in der Natur verstreuten einzelnen Schönen, Xenophon legt sie dem Sokrates in den Mund [3]) und Aristoteles berührt sie zu weitester Anwendung in der Politik (III. 11. p. 1281 b. 10): „*ἀλλὰ τούτῳ διαφέρουσιν οἱ σπουδαῖοι τῶν ἀνδρῶν ἑκάστου τῶν πολλῶν, ὥςπερ καὶ τῶν μὴ καλῶν τοὺς καλούς φασι καὶ τὰ γεγραμμένα διὰ τέχνης τῶν ἀληθινῶν* (Poesie und Rhetorik nebst Historie!) *τῷ συνῆχθαι τὰ διεσπαρμένα χωρὶς εἰς ἕν*“. Jedoch dem griechischen Künstler waren die Einzelschönheiten nur Mittel zum Zweck, es war seine Technik, in allen auch den kleinsten Punkten schön zu sein, aber er ließ dabei nicht die rechten Verhältnisse und vor Allem nicht die Harmonie des Ganzen außer Acht. So war der *κανών* des Polykleitos eine Idee des schönen Menschenbildes, aber kein virtuoser Akt, so war die Ilias kein Convolut von schönen Gleichnissen, sondern der Sang von dem Peleiaden Achilleus. Wenn aber diese Leute lehren, „daß man es machen sol, wie Zeuxes, der aus aus allen Jungfrauen

[1]) S. „Zeuxis eine Juno (?) malend“ von H.'s Zeitgenossen Sandrart († 1688 in Nürnberg).

[2]) Auf diesem Hintergrunde erscheint diese Lehre nicht so unbedeutend, wie bei Eduard Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. I. 25.

[3]) *Ἀπομνημον.* III. 10. 2. *Καὶ μὴν τά γε καλὰ εἴδη ἀφομοιοῦντες κ. τ. λ.*

in Griechenland ein Venusbild gemahlet und von jeder nur ein vortreffliches Stuck Schönheit abgesehen"[1]), so schwebt vor ihren Augen nicht die Schönheit des Venusbildes, sondern die Schönheit „der vortrefflichen Stucke". Denn nun folgt eine Anweisung zum „Redneriſchen Blumenwerk", das die Poesie mit der Rhetorik damals gemeinsam hatte, das nur durch sich selbst wirken wollte, als Drucker und Schlager in der Kunst „den Verstand durch sinnliche Darstellung zu überschleichen und zu verstricken"[2]). In der Poesie lag nun nicht einmal die Grenze vor, welche der praktische Zweck der Redekunst auferlegte. Es ist gewiß die gelindeste Warnung, wenn hierbei das obligate *μηδὲν ἄγαν* folgendermaßen ausgedrückt wird: „Hierbey ist nun sonderlich zu betrachten, daß solche Figuren nicht zu überhäuffen und besagtes Kleid (der Poetischen Rede) also verbremet (mit Figuren) seyn, daß man das Gewand wol sehen könne"[3]). Also daß man gerade zur Noth noch erkennen könne, was der Poet sagen will. Daher ist auch Kürze ganz identisch mit Prägnanz[4]) und hierfür sind natürlich Neubildungen „neue Wörter" so beliebt, daß Harsdörffer auf Ronsard — wie überhaupt in den Licenzen — zurückgreifen muß[5]), um eine seinem Geschmack zusagende Autorität zu finden, wenn er gleich wissen mochte, daß sie gerade deswegen in Frankreich nicht mehr galt. Aber die Bewunderer des Malherbe nahmen ja auch keinen Anstoß an Marino, dessen Triumphe in der französischen Hauptstadt dem poëte si sec, wie der Italiener ihn mitleidig nannte, das Alter vergällten[6]). Dazu kommt die italienische Vorliebe für spielende und zufällige Figuren, concetti, Räthsel, Anklänge und Wortspiele. So beruht die Bewunderung eines Epigramms auf die Statue der Nacht im Grabmal Giuliano's von Michel Angelo nur auf einem Wortwitz zwischen „Engel" und „Angelo"[7]). Wie schon früher berührt, hat er in diesem Punkte nur ein einziges Krite-

---

[1]) Prob und Lob. p. 55.

[2]) Kant, Kritik der Urtheilskraft I. § 53. (Werke herausg. von Rosenkranz IV. 202.)

[3]) Prob und Lob. p. 67.

[4]) Ebend. p. 68 f.

[5]) Ebend. p. 19 auf d. Abrégé: Tu composeras hardiment des mots etc.

[6]) Demogeot, Hist. de la litt. franç. (Par. 1878) 357.

[7]) Ariosto 33. 2. „Michel, più che mortale, Angel divino."

rion: das Festhalten des Bildes bei der Durchführung. Mit demselben wagt er sich jetzt sogar an den Meister des Pastor fido wegen der duo bramate fonti, die sich da l'alpestre vena d'un indurato core ergießen[1]). Auf der anderen Seite belustigte man sich an der beabsichtigten Falschheit und Unangemessenheit der Bilder nach Analogie der falschen Reime (Reimmetzler), wofür Harsdörffer das französische „coque à l'asne“[2]) verwendet, wie sie besonders zur Beschreibung häßlicher Weiber bis zur Unerträglichkeit in Anwendung kamen. Er übersetzt den Ausdruck mit „Reim dich Bundschuh“, „weil vielleicht der Alten Schuhe mit Riemen pflegten gebunden und gegürtet zu werden“ (?)[3]). Er verdeutscht dabei ein Beispiel aus van der Veen's Adams Appel.

So ist auch die Vorstellung, die er von Stil hat, die einer mosaikartigen Zusammenfügung schöner Gleichnisse. Bezeichnend ist seine Vorliebe für Centonen, wie man sie besonders gern aus der heiligen Schrift und Vergil zusammenstellte. Das Cento kam aber überall in Anwendung, des Lipsius' Politik ist ein Cento aus Aussprüchen berühmter Autoren und viele Werke waren Centonen, obgleich ihre Verfasser es nicht auf den Titel setzten. Er fühlt wohl, daß sein Stilideal nicht das absolute sei. Dazu differirte es ihm zu sehr mit der Grundforderung der Angemessenheit der Materie, dem ersten Angriffspunkte der Gegner des Marinismus. Er überläßt der Folgezeit, sich ein neues zu bilden. Denn nach Bacon „stehen diejenigen in einem gantz falschen Wahn, welche vermeinen alle Künste und Wissenschafften wären zu endlicher Vollkommenheit erhaben“[4]). Das ist keine Phrase. Grade in dieser traurigen Epoche war dieser „Wahn“ in Deutschland verbreitet; er steigerte sich gegen Ende des Jahrhunderts zu wirklicher Manie. Hier zeigt sich immerhin eine Ahnung von der historischen Beurtheilung der vergangenen, Scheu vor der kommenden Zeit. Ein Citat aus Guevara's „Fürsten-Uhr“ soll die

---

[1]) Trichter II. p. 60.

[2]) H. bezieht sich dabei auf Pasquier, Recherches 869. Die „Coc à l'asne“, „qui les Rimeurs François trop longtemps possederent“, erwähnt Vauquelin A. P. II. v. 723 f. Peletier du Mans a. a. O. p. 69.

[3]) Trichter II. p. 61. Tittmann scheint die Stelle nicht gekannt zu haben. Vgl. a. a. O. p. 238 u. Anm.

[4]) Prob und Lob. p. 28. de augm. scient. I. a. a. O. p. 20.

Nothwendigkeit des Entwicklungsproceſſes in's Licht ſetzen. Er ehrt die Sprache der Individualität und tritt der fille d'alliance (Adoptivtochter) des Montaigne[1]) bei, deren préface[2]) den Vater in der That auch wegen der fabrique de nouveaux mots in Schutz nehmen muß wider die reproches der neuen Sprachmeiſter, die ihren Stil-Bouillon aus reinem Waſſer brauten[3]). Schottel in der Sprachkunſt (Cap. 11 ff.) führt gleichfalls aus, daß „die Philoſophie, wie auch die geborenen und hochbegabten Poeten ihnen eine beſondere gelehrte Sprache gleichſam ausdichten“[4]). Ein Muſter in vollſtändig bezeichnendem Ausdruck iſt ihm Erasmus. Scaliger wird gerade hier nicht benutzt, dafür außer Quintilian und Voſſius ein noch von Muratori geſchätztes Buch des Cardinal Sforza Pallavicino „dello Stile“.

Die Rede iſt überhaupt nur zufällig und ſchon aus dem Grunde keinen Geſetzen unterworfen. Die Parole aller Stilverächter: Gefühl iſt Alles. „Wann die Menſchen ihren Sinnbegrief unmittelbar eröffnen könten wie die Engel und Himmliſchen Geiſter, ſo ſolten alle Reden überflüſſig gehalten werden“[5]). Das ſtimmt ganz mit dem in Bildern- und Tönen-Reden, als welches hier mit vollſtändiger Vernachläſſigung des Logiſchen und Inhaltlichen die ganze Poeſie erſcheint. Die Künſte fließen ineinander, daß man von der einen nichts ſagen kann, ohne zugleich auf die andern hinzuzielen. „Der Poet ſol die Muſic verſtehen oder der Muſicus ein Poet ſein“[6]). „Wie die Wort mit den Ohren reden, alſo reden die Bilder mit den Augen und ſonder ſolcher Kündigung kan ſich der Poet ſeiner Kunſt wenig rühmen“[7]). Daher eine förmliche Apotheoſe der Allegorie, die ebenſo „die Seele des Bildniſſes“[8]) als der Rede iſt, in der alſo der muſikaliſche Poet und der Maler zuſammentreffen. Sie iſt ihm doppelt werth, weil er durch ſie zugleich über das Dilemma der heidniſchen

---

[1]) Mademoiselle de Gournay.

[2]) Zuerſt in der Richelieu gewidmeten Ausgabe der essais von 1635.

[3]) „Le style de ces gens ressemble à un bouillon d'eau claire.“ Auch von Leibnitz citirt (Unvorgreifl. Ged. § 17, Guhrauer I. 455).

[4]) Ebend. p. 21.

[5]) Ebend. p. 29.

[6]) Ebend. p. 93.

[7]) Ebend. p. 105.

[8]) p. 107.

Mythologie hinauskam. An die Stelle der „heidnischen Götzen" tritt „die Personenbildung, welche die Mahlerey und Poeterey meisterlich vergesellschaftet". Also sowohl in der Zeichnung selbsterfundener Allegorien, „Tugenden, Laster" ꝛc.[1]), als in derjenigen der bereits fertig vorliegenden antiken Gottheitsallegorien muß der Poet ausgebildet werden. Wie einem Maler wird ihm das Studium der Archäologie, namentlich der geschnittenen Steine[2]), von Werken wie Cesare Ripa's Iconologia (Rom 1603. 4°) u. ä. empfohlen und der Studiengang des Wortzeichners genau wie der des Malers geregelt[3]), eine Parallele, die sich, wie manches aus der Poetik der Nürnberger, unverändert auch bei den Schweizern findet.

Dies eigenthümliche Zusammenfließen der Künste ist auch der Grund, daß von allen Dichtungsgattungen nur das Drama einer eingehenden theoretischen Begründung gewürdigt wird. Zwar das Drama in allen seinen Arten als tragisches, komisches, pastorales, satirisches ꝛc., aber doch nur insoweit es scenisch ist. In der neunten Stunde[4]) wird noch bei Gelegenheit des Gleichnisses das ausgeführte Gleichniß, das Lehrgedicht berührt, aber schon bei den „Traumgedichten (Gesichten)", die ihm durch seinen Freund Moscherosch besonders nahe standen und Anlaß gaben, auf das eigentliche Epos einzugehen, wird er ungeduldig, verweist dafür auf den VII. Theil der Gesprächspiele, wo davon, als dem Inhalt nach „in gewisser Nachahmung" bestehend, gehandelt wird, und „eilt zu dem Meisterstuck der Poeterey, dem edlen Trauerspiel". Schon der pastorale Ursprung des Drama im Dionysos-Cult mit seiner idyllisch-satirischen Spitze gegen die Laster des Stadtlebens und der Vornehmen sagt ihm besonders zu. Der gemeinsame „sentimentalische" Charakter der Idylle und Satire ist nie lebhafter empfunden worden, als in der Arkadier-Zeit; auch von der philologischen Wissenschaft, von Casaubonus in seinem bekannten Werke de Satyrica Poesi (bes. I. 1. a. a. O. p. 10), von Heinsius in seinem Buche über die Satire des Horaz. Aus diesem Stamme zweigen sich die beiden Hauptäste der Dichtung ab: die Idylle erzeugt

---

[1]) p. 105.
[2]) p. 102.
[3]) p. 36 f. mit Beziehung auf Tommaso Stigliani (Vorr. zu Gedichten).
[4]) Trichter II. Vgl. Gespr. VIII. 221 „Erzehlung" = moralisches Beispiel.

die exegematische, die Satire die gesammte mimetische Poesie. Die Meinung ist, daß erst nach und nach tragische Darstellungen neben den satirischen auf der Scene Platz griffen. In der Comoedia vetus haben sie sich am längsten erhalten und seien erst durch Staatsdekret verbannt und von der Comoedia nova abgelöst worden. Im κατ' ἐξοχήν sogenannten Satyrspiele glaubt man noch in harmloser Form einen direkten Abkömmling von den alten Spielen der „Tityri, Satyri und Sileni" zu besitzen, „welches die Aeltesten und Hofmeister unter den Wald- und Feldmännern waren, die ungescheut bey dem Trunk die Laster hoher Personen zu schimpfen pflegten" [1]). So hat man denn gegenwärtig drei Arten scenischer Darstellungen „I. die Trauerspiele, welche der Könige, Fürsten und großer Herren Geschichte behandeln. II. Die Freudenspiele, so deß gemeinen Burgersmann Leben außbilden [2]). III. Die Hirten oder Feldspiele, die das Bauerleben vorstellig machen und Satyrisch genennet werden" [3]). Der „Nutz" steht stark im Vordergrunde „sowol bey den Zuhörern als bei den spielenden Knaben", die durch die Spiele „beherzt in dem Reden, höflich in den Geberden, fähig in dem Verständniß werden" [4]). Denn man ist bei der Dramaturgie noch meist auf die Schulcomödie angewiesen. Höchst selten kam es vor, daß bei fürstlichen Festen auch Hofleute sich dazu hergaben. Also lauter Dilettanten; von Berufsschauspielern, an die hohe Anforderungen gestellt werden (Gedächtniß, Schönheit, Kenntniß der Musik, des „Dantzen, Fechten, ja fast von allen Sachen, so in allen Ständen vorgehen"), ist gerade um die Zeit des dreißigjährigen Krieges wenig zu spüren. Wir Deutsche müssen der Oper dankbar sein, daß sie uns wieder ein Theater schuf. Denn die italienischen Sänger, die Maschinenmeister, Feuerwerker und Statisten sorgten erst sporadisch, wie bei jenen Fastnachts-Opern auf dem Regensburger Reichstage von 1653, dann stehend an den Höfen und in den großen Reichsstädten für das dramatische Bedürfniß. Daher ist auch die dramatische Theorie jetzt stark von den Licenzen, die die Anforderungen der Oper nöthig machten, bestimmt, so daß das Vorgehen der französischen

[1]) Trichter, Th. II. p. 70 f. sp.

[2]) Die comoedia nova.

[3]) Trichter II. p. 71.

[4]) Ebend. p. 73. Ueber die Schauspieler als Stand, ihren Unterschied von „Zahnbrechern, Marktschreyern" u. s. w. s. Gespr. VII. 326 f.

Akademie in dieser Hinsicht bereits als Reaction erscheint. Dies zeigt sich schon bei de la Mesnardière (1640) im Gegensatz gegen Heinsius, der noch 1611 in seinem Prolegomenen zur Aristotelischen Poetik[1]) Musik und scenischen Apparat höchst verächtlich behandelte. Denn „sine his talibus absoluta sit tragoedia. Nemo enim qui aut Sophoclem, aut Euripidem legit aut Senecam, haec requirit: et sine istis iudicat de dramate". Nun rücken die Gegengründe in den Vordergrund, die bereits angeführten Aussprüche über die Wirkung der Musik, über den ὄψεως κόσμος als integrirenden Bestandtheil des Dramas im sechsten Capitel, daß die griechischen Dramatiker „ihre Arien selbst componirten" und Sophocles (bei Harsdörffer auch Aeschylus) mit der Cither im Orchester gestanden habe[2]). Heinsius weiß das alles[3]). Trotzdem „vermeinte der Weltberühmte Heinsius, daß solches dem Poeten nit angehöret"[4]). „Es fraget aber Mesnardière, wem dann solche Auszierung deß Schauplatzes zustehe"[5]). Er sei für den Poeten dasselbe, wie für den Feldherrn das Schlachtfeld[6]). Daher „sol auch der Poet verstehen den Schauplatz auszuzieren und die Music anzustellen". Im sechsten Theil der Gesprächspiele (39—62) ist Harsdörffer näher darauf eingegangen. Er erweist sich als geschickter Dekorateur namentlich in der Kunst mit wenig Mitteln große Wirkungen zu erzielen. Die beigegebenen Kupfer weisen bereits auf einen erstaunlichen Pomp und Raffinement in scenischen Prachtstücken (Brände, Meer, fliegende Figuren). Diese Freude an Scenerie und Musik lockerte natürlich die einzwängenden Bande, welche ihr die Aristoteliker der französischen Akademie im Cidstreit soeben geschnürt hatten. Im Aristoteles selbst steht nichts von den „drei Einheiten". Das Einzige, was im achten Capitel der Poetik gefordert wird, ist „Einheitlichkeit" — nicht schlechtweg „Einheit" — des

---

[1]) De tragoediae constitutione p. 241 sq.

[2]) „in Thamyride" sagt Heinsius vgl. Athenaeus I. 20. Welcker, Gr. Tragg. p. 424.

[3]) a. a. O. p. 243.

[4]) Trichter, Th. II. p. 86.

[5]) Im Chapitre XI. L'Appareil ou Disposition du Théâtre, cinquième partie de la tragédie. a. a. O. p. 411.

[6]) Il est aussi répréhensible que le Général d'Armée, qui ne connoîtroit pas le champ où il veut donner la bataille. Ebenda.

„μῦθος“. „*Μῦθος δ’ἐστὶν εἷς, οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται, ἐὰν περὶ ἕνα ᾖ.*“ Aristoteles wirft bereits einen spöttischen Seitenblick auf die, welche diese Bühnenforderung absichtlich oder aus Beschränktheit mißverstehen. „*Οἴονται γάρ ἐπεὶ εἷς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἕνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν.*“ *Μία καὶ ὅλη* soll jede *μίμησις* sein „*ὥστε μετὰ τιθεμένου τινὸς μέρους, ἢ ἀφαιρουμένου, διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον*“. Was die beiden andern Einheiten betrifft, so findet sich von der des Ortes keine Spur, und für die der Zeit nur eine sehr gelinde empirische Bemerkung im fünften Capitel. Die Tragödie unterscheide sich von der Epopoeie „*ἔτι δὲ τῷ μήκει. ἡ μὲν γὰρ ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι, ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν. ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ*“. Aber zum Beweise, daß dies keine Regel sein soll, wird hinzugefügt: „*καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσι*“. Lessing (im 44. Stücke der Dramaturgie) kostete es „Ueberwindung, ein Werk des Genies aus diesem Gesichtspunkt zu betrachten“. Harsdörffer, der den Aristoteles wohl kennt[1]), ist darüber entweder noch in unschuldsseliger Ignoranz, oder wenn er, was viel wahrscheinlicher ist, bereits etwas davon gehört hat, was die in Paris mit ihren observations, arrêts etc. ausklügelten, so schlägt er dem rücksichtslos in's Gesicht. „So oft ein anderes Land oder eine andere Statt vonnöthen, so oft sol sich der Schauplatz verändern“[2]). Die Einheit der Handlung berührt er gar nicht, in der Zeit bestimmt ihn das spanische Drama, für den Akt „eines Tages Verlauf“ in Anspruch zu nehmen (Jornada)[3]).

Eine andere Einwirkung der spanischen Bühne, deren Freiheiten sich das ihm verwandte Opernlibretto bald zu eigen machte, — man kann das spanische Drama wohl eine Oper ohne Musik nennen — ist die übermäßige Anwendung des à part, die man auch theoretisch zu rechtfertigen suchte. Lessing hat diese Excesse im 62. Stücke der

---

[1]) Er benutzte allerdings seinen Popularisirer und geschwätzigen Opponenten Castelvetro (Poetica d'Aristotele, vulgarizata et sparta. Wien 1570. 4°. Basel 1576. 4°).

[2]) Trichter II. 86. La Mesnardière (a. a. O. p. 412) bestimmt „pour l'ordinaire une Ville, souvent un petit (!) pays et quelquefois une maison. In diesem Rahmen ist Veränderung erlaubt.

[3]) Trichter II. 73.

Dramaturgie persiflirt durch ein Citat aus einem spanischen Stücke. Jenes „feurige Seitab" ist ein Operduett für ein Opern-Publikum und nur von einem solchen zu genießen. „Unsere Staats- und Helden-Actionen wimmelten davon, die in Allem nach den spanischen Mustern zugeschnitten waren." Schon Scaliger hatte das à part für lächerlich erklärt[1]). Auch die Poetik des la Mesnardière erklärt sich trotz ihres Operncharakters dagegen[2]). Der einzig richtige und zugleich schlagende Rechtfertigungsgrund, daß hier nur Empfindungen ad spectatores zu Worte kommen, wird für ganz thöricht erklärt, der äußerlichste, daß die Stellungen der à part-Redenden entfernt angenommen werden müssen, dagegen acceptirt. Nur müsse man dazu schreiben, hier ist der Louvre, hier la place Royale! Zu den „etlichen, welche antworten, daß der Schauplatz vorgestellet werde, als eine Statt oder ein Land, in welchem wol viel zugleich reden und doch nicht von einander gehöret werden können", gehört auch Harsdörffer. Auch er setzt fürsichtiglich hinzu, daß man dies „dem Zuseher vermelde" und daß sich die Schauspieler fein „gegen die Zuhörer zu wenden haben", „wenn sie ihre Gemütsmeinung entdecken wollen"[3]).

Nach der Oper hin schielt auch seine Definition der Tragödie, die bei ihm ihren Weg aus Aristoteles erst durch das Feuer und Wasser von Scaliger, Heinsius und la Mesnardière machte. Er bezieht sich namentlich auf ersteren, trotzdem dieser keine Definition, sondern nur die schon bei Opitz angeführte äußerliche Beschreibung giebt und sich nur begnügt, nachdem er die berühmte Stelle aus dem Aristoteles (griechisch) angeführt, sie durch den Zusatz „imitatio per actiones illustris fortunae, exitu infelici, oratione gravi metrica"[4]) zu verstärken. Den exitus infelix bekämpft er dann nach öfters berührter Methode[5]) selbst wieder in der Idea, wo er noch hinzufügt, daß man neben dem docere, der Hauptsache, auch darauf sehen solle, „ut

---

[1]) Poet.[5]. I. cap. 21. p. 76, hauptsächlich weil alle Schauspieler auf dem Theater blieben. (Nunc in Gallia ita agunt fabulas.) „Qui silent pro absentibus habentur; perridiculum!"

[2]) a. a. O. 267 ff.

[3]) Trichter II. p. 84.

[4]) Poet.[5]. I. cap. 6. p. 26.

[5]) Vgl. Jacob Bernays, Joseph Justus Scaliger. p. 113 ff.

spectatores vel admirentur vel percellantur“ [1]). Das ist nämlich die delectatio bei der Sache; es leuchtet ein, daß er in Folge dessen den φόβος abschwächen, den ἔλεος aber ganz beseitigen mußte. Aus diesen Prämissen erklärt sich die sonderbare Variation des Aristotelischen Satzes, die der Trichter zum Theil wörtlich aus la Mesnardière entlehnt: „Das Trauerspiel ist eine ernstliche und prächtige Vorstellung einer traurigen Geschichte handlend von wichtigen Sachen; nicht nur in Worten, sondern in wirklicher Ausbildung der Unglücksfälle, durch welche bey den Zusehern Erstaunen und Mitleid erregt werden“ [2]). Man beachte, daß den einzelnen Unglücksfällen, nicht dem τέλος der Tragödie, „Erstaunen und Mitleid“ zugeschrieben werden; von einer κάθαρσις, die ἔλεος καὶ φόβος bewirken, ist keine Rede. Was man aber unter Erstaunen verstand, wird klar, wenn man es Harsdörffer von dem φόβος „der Furcht“ unterscheiden hört. Diese „entstehet von Großer Gefahr“, durch jenes aber wird „gleichsam ein kalter Angstschweiß verursacht“ [3]). Für diesen kalten Angstschweiß sorgten die Dramatiker. Man konnte bezeichnend genug in ernsthafte Erwägung ziehen, ob es eines christlichen Fürsten würdig sei, einen zum Tode Verurtheilten auf der Bühne unterschieben zu lassen [4]), damit das Publikum den Genuß habe, das Blut aufspritzen zu sehen. Nicht blos in den Zeiten Neros und Domitians kam das vor; auch das Geschlecht des dreißigjährigen Krieges konnte Blut vertragen.

Es ist fragwürdig, wie man mit diesen Metzeleien und Obscönitäten die absolute pädagogisch-moralische Wirkung der Tragödie zusammenreimte. „Die Belustigung“ war selbstverständlich. „Das Werk redet“ [5]), meint Harsdörffer, ohne sich auf weitere Erörterungen

---

[1]) Scal. Poet.[5]. III. c. 97. p. 334.

[2]) Trichter II. 80. La Mesnardière (a. a. O. p. 8) definirt avec Aristote accommodé à nôtre vsage (!) „que c'est la représentation sérieuse et magnifique de quelque action funeste (complette) de grande importance (et de raisonnable grandeur), non par le simple discours, mais par l'imitation réelle des malheurs et des souffrances“, ... der Schluß weicht ab und ist bei dem Franzosen der in jener Zeit gewöhnliche („terreur“ „modérer“).

[3]) Ebend. S. 83.

[4]) Vossius, Institutiones Poet. II. cap. 13. § 28.

[5]) Trichter II. 73.

über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen einzulassen[1]). Es mochte zwar „grosse Verwunderung und nicht geringes Mitleiden", jedoch wenig moralischen Gewinn bereiten, wenn „die Italiener die Häubter auf den Tischen etwa in Schüsseln aufgetragen vorzuweisen" pflegten, „und die vermeinte enthaubte Person unter den Tisch zu verstecken"[2]). Man entschädigte sich dafür, indem man bestimmte: „Der Held, welchen der Poet in dem Trauerspiel aufführet, soll ein Exempel seyn aller vollkommenen Tugenden"[3]). Wie weit grade dieser Punkt in den Vordergrund des Interesses trat und treten mußte und welche Kämpfe, Mißverständnisse und schlechte Stücke sich durch ihn erzeugten, lehrt Lessings Dramaturgie. Ein solcher Ausbund von Tugend muß natürlich nur weise Reden führen, die um so „lieblicher" wirkten, da sie mit den Blumen und Spitzen der Rhetorik verbrämt waren. Denn „die Lehr- und Denksprüche sind gleichsam des Trauerspiels Grundsäulen"[4]). Der Widerspruch mit der Charakterisirung tritt hier endlich einmal ein. Von dieser Seite wurde Seneka gestürzt, von hier aus das Schäferspiel in seinem ruhmreichsten Vertreter Guarino heftig angegriffen. So schon bei la Mesnardière, der in dieser Beziehung dem italienisirenden Nürnberger von dem großen Geschmacksumschwung des Jahrhunderts bereits einen bittern Vorgeschmack gab. Unser Arkadier constatirt ruhig eine Ausnahme für seine „Küh- Säu- und Schafhirten"[5]), „welchen zugelassen aus allerhand Wissenschaften schickliche Einfälle mit unterzumischen"[6]). Für diese Lehre traten schon die Gesprächspiele eifrig und wiederholt ein. All die späteren Ausstellungen am Pastor fido werden hier im voraus widerlegt. Sollte doch seine Herrschaft bei uns erst noch beginnen!

---

[1]) Scaliger a. a. O. 338 sucht ihn in der Belehrung, ex quacunque disciplinae adeptione.

[2]) Trichter II. 82. Die Erscheinung des Todes auf der Scene wurde auch von der französischen Kritik (danach auch kurz von Gottsched) nur nach der Seite der Wahrscheinlichkeit (das horazische incredulus odi a. p. 188) begrenzt. Eine ästhetische Erörterung der Frage versuchte der Verf. in seinem Aufsatze „Das Sterben auf der Bühne", Grenzboten von 1885. II. S. 684 ff.

[3]) Trichter II. 84.

[4]) a. a. O. S. 81. Vgl. Scal. Poet.[5]. III. cap. 96. p. 334. „Sunt enim (sententiae) quasi columnae aut pilae quaedam universae fabricae illius."

[5]) Trichter S. 102.

[6]) a. a. O. S. 79.

Mit welcher Unbefangenheit man in künstlerischen Dingen Widersprüche mit der eigenen Geschmacksmanie übersieht, beweisen hier grade die Ausführungen über Charakteristik. So die „zufälligen Sitten“ [1]), die den weitesten Spielraum für Entfaltung individueller Charaktere geben konnten. Natürlich werden die „einheimischen Sitten“ bevorzugt, denen Lessing im 97. Stück der Dramaturgie ein solches Loblied singt. „Wir Teutsche sollen Teutsche Gedichte ausdichten, und den Italiäner, Spanier, Engelländer und Frantzosen ihre Historien lassen oder doch selber Erfindungen durch zimliche Veränderung uns eigen machen“ [2]). Die history kam stark in Aufnahme; hier entlehnten die Länder gern von einander die Stoffe. Die Hohenstaufen sind in Italien beliebt, namentlich der unzählige Male geköpfte Konradin, Deutschland erschaudert vor „der Ermordung der königlichen Majestat von Engelland“, an Cromwell, und für alle Lande die Bezugsquelle für den „kalten Angstschweiß“ der Tragödie wird die Türkei. Wir gaben zum Ersatz an England unseren „Grafen Waldstein“.

So sehr man das nationale und historische Element im Trauerspiel betonte, so sehr verabscheute man es im Freudenspiele, das bei Harsdörffer ganz zum Hirtenspiele wird. Ihm widmet er ein ganzes Capitel, das aber neben den stereotypen Anweisungen nur die bekannten Nürnberger Lieblingsspielereien bis zum Emblem, Räthsel, Aufschrift u. s. w. zeigt. Die hierfür „der Zeit in Gebrauch gekommene Stein-Schreib-Art (Stilus Lapidarius)“ führt Birken später als besondere Dichtungsart an, für die außer der „großen und kleinen Zeilen“ nur die hier unentbehrlichen marinistischen „Zierden“ eigenthümlich sind. Die Furcht vor den heidnischen Götternamen leistete dem Allegorieweſen noch Vorschub, welches damals durch die Friedensspiele schon stark im Schwange war. Höchstens waren hier noch Patriarchaden gestattet, wie die Geschichte Josephs, die Harsdörffer auch als Stoff zu Freudenspielen anführt. Gryphius steht ziemlich allein, namentlich mit einem Wagniß, wie die „schläfische“ geliebte Dornrose. Sonst verwirrt Harsdörffer etwas die beiden Gattungen (namentlich) in Bezug auf das fröhliche Ende, das ihm für das

[1]) a. a. O. S. 39.
[2]) a. a. O. S. 72.

Freudenspiel charakteristisch scheint)[1]), dadurch daß er seine Ansichten von ἀναγνώρισις und περιπέτεια hauptsächlich bei letzterem entwickelt. Er kennt auch die „Mittelart, so theils den Trauer-, theils den Freudenspielen gleichet", nennt es aber eine Trago-Comoedie, wenn ein Stück „einen fröhlichen Anfang hat und traurig endet"[2]). Ja er ist ein so feiner Distinctor, daß er noch „eine Mittelart" unterscheidet „zwischen den Freuden- und Hirtenspielen, wann aus der Bildkunst die Personen eingeführet und darunter Königreiche, Länder und Herrschaften verstanden werden"[3]). Dagegen hält sich Harsdörffer streng an die alte Acteintheilung mit ihrem Prolog und den durch Chorgesänge getheilten fünf Epeisodien, die er „Scenae", nicht Actus nennt. Gerade hier lag es nahe die Weise des spanischen Dramas nachzuahmen, das von fünf bis zu vier und endlich bis zu drei Jornadas gekommen war. Cervantes und der Capitän Virves nahmen die Einführung dieser Neuerung für sich in Anspruch. Durch Lessing kennt man die darauf bezügliche Stelle aus Lope's Arte nuevo de hazer Comedias. Für die Hirtenspiele werden nur „drey Scenen"[4]) festgesetzt, bei den Freudenspielen die Chöre mit Entreacts vertauscht. „Die Handlungen werden in den Freudenspielen mit der Musik ohne Gesang unterschieden"[5]). Fast will sich die Bezeichnung Jornada aufdrängen, wenn die Meinung Vieler berichtet wird, „daß in dem Trauerspiel fünf denkwürdige Tag (darbey auch so viel Nächte verstanden werden) vorgestellet und durch vorbesagte Chorlieder unterschieden werden müssen"[6]). Das Chorlied als Zwischenspiel hatte das Schuldrama des 16. Jahrhunderts schon von der Misterienbühne übernommen[7]), um die Eintheilung in gleiche Acte von einer bestimmten Zahl kümmerte es sich weniger[8]). Später bei Ayrer hat

[1]) a. a. O. S. 94.
[2]) a. a. O. S. 97.
[3]) Ebenda.
[4]) Trichter II. 73.
[5]) Trichter II. 97.
[6]) Trichter II. 83.
[7]) „Wir wissen, daß man vor Zeiten in den alten actionibus zuweilen drein gesungen hat, latein und deutsch, welches nicht ungeschickt sonderlich das Volk ein wenig munter und lustiger wird zu hören." Joachim Greff, Vorr. z. Lazarus 1545 (bei Höpfner, Reformbestr. S. 8).
[8]) Paulus Rebhuhn in der Vorrede zur Hochzeit zu Cana: „Was die aus-

die „materi" meist „sechs Actus" verlangt. Jetzt setzt sich die Norm von fünf Acten im Trauerspiel fest, dagegen beginnt man schon an den Chorgesängen weniger Geschmack zu finden. Harsdörffer plaidirt für Ballet: „Man könte auch zur Nachfolge der Alten anstatt der Chorlieder jedesmals zwischen den Handlungen dantzen" [1]). Denn man hielt den feierlichen Umzug des antiken Chores mehr für einen Tanz, als wohl recht ist. Aus Scaliger lernten es alle Poetiker, daß „sie durch diesen Danz des Himmels Lauf vorbilden wollen" [2]). Strophe und Antistrophe bedeutet das „Springen" nach links und rechts, die stillstehend gesungene Epodos das feste Ruhen der Erde.

Auch des edlen „Strephon" Nachfolger, der zweite Beherrscher der süddeutschen Arkadier, „Floridan" sonst Sigmund von Birken [3]), hat sich gedrungen gefühlt, eine dickleibige Poetik zu veröffentlichen [4]). Mit mehr Recht vielleicht als der dritte Gesetzgeber der poetischen Pegnesen, „der im Blumenorden sogenannte Damon", der Altdorfer Professor Magnus Daniel Omeis. Aber sicher nicht zur Erhöhung seines an und für sich bedenklichen litterarischen Rufes [5]). Er bietet zwar etwas von Harsdörffer abweichendes, d. h. nicht blos einen wässerigen Abklatsch seines Spielapparates wie jener, was er aber giebt, ist eine trostlose Verballhornung des lustigen, etwas epikuräisch angehauchten Spielenden ins Bußfertige und Zelotische. Das Buch

---

teylung des spiels in Scenas und Actus betrifft, wiewohl es bey uns Deudschen nicht fast bsonder not ist, indem den Latinismus nachzufolgen, hab ichs doch geteilt, so viel die materi leiden wollen".

[1]) a. a. O. S. 74.

[2]) a. a. O. p. 37: „qua reversione subterlabentium adversum motum Planetarum referri profitebantur."

[3]) Er tritt zuerst auf unter dem Namen Betuli, Betulejus. Mit nicht mehr außergewöhnlicher Freiheit verdeutschte er wieder den Renaissancenamen der Familie.

[4]) „Teutsche | Rede- bind und Dicht- | kunst | oder | Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy | mit Geistlichen Exempeln: | verfasset | durch | Ein Mitglied der höchstlöblichen | Fruchtbringenden Gesellschaft | den Erwachsenen. | Nürnberg 1679.

[5]) Er ist nicht blos als widriger Speichellecker (Briefe von ihm bei Hoffmann, Findlinge I. 9 ff.), sondern auch als Fälscher des Fuggerschen Ehrenspiegels bekannt. S. Ranke, Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber. 1824. S. 58. Tittmann a. a. O. 70 ff.

macht den Eindruck einer Bekehrung; wie der Leiter sich äußerlich krampfhaft an die bedeutungslos gewordene Fruchtbringende Gesellschaft anschloß, mit dem einzigen wirklichen Vertreter derselben dem Kirchenliederdichter Neumark einen erbaulichen Freundschaftsbund schloß, so scheint er bestrebt das allenfalls Anstößige im ersten Auftreten des Ordens zu bemänteln. Als solches erscheint ihm jedoch nicht die kindische Verspieltheit, die eher mit der Zeit zunahm, sondern die freiere künstlerische Bethätigung, die Weltlichkeit der ersten Pegnitzhirten. Der „Lehrspruch unserer Blum-Schäfer-Gesellschaft" ist nun „alles zu Ehren Gottes einzurichten"; den Lehrsätzen nur geistliche Exempel beizuordnen ist das auszeichnende Verdienst dieser Poetik.

„An die Mitglieder der Wol-Löbl. Blum-Genoß-Hirten-Gesellschaft, Preiswürdige Anwohnere der Pegnitz, Aisch, Schwarzach und des Mains" (mit Nennung aller Herren und Damen) richtet sich die Liebesgabe ihres Leiters. Seit seiner Verwaltung (20 Jahre) hat er schon 48 Blumengenossen aus unterschiedlichen Teutschen Provinzen in die Rolle geschrieben. Neun sind „aus dieser Welt-Wüsten zu unsrer heiligen Passion-Blume in den himmlischen Wollustgarten abgefahren". Ihr Gedächtniß grünt in Myrtillus[1]) sinnreich-angelegtem Irr-Wald. Diese Poetik soll eine Rechenschaftsablegung sein der Gesellschaft gegenüber, denn er vermuthet und wünscht innigst, daß er seiner Seelen-Liebsten Florida bald in das Land der Heiligen nachfolge. Diese rührende Zuschrift ist datirt „am Tage Mose des ersten Schäferpoeten". So träumte man sich eins mit der Urzeit der Patriarchen. Man fühlte sich schrecklich alt; die Zeit beschreibt einen Zirkel, sie kehrt zum Anfang zurück und „sol nun bald in die Ewigkeit verwandlet werden". Damit erklärte man sich's, daß auch die Dichtkunst wieder dorthin zurückkehre, wo sie geboren in Feldern und Wäldern unter den Hirten, die so vor sich hin gedichtet haben „mit der Heerde fortspazierend". „Wem steht es daher bäßer zu von dieser Kunst zu schreiben, als unser einem?" Denn sie, die Pegnitzer, sind die „Hirtendichtere", d. h. Naturdichter im Gegensatz gegen die anderen „Kunstdichtere", ihre Grundbücher sind die zwo so-genannte Arcadien, die

[1]) Martin Limburger, Pastor zu Kraftshof bei Nürnberg. Sein daselbst angelegtes Labyrinth, ein Sommerspaziergang der Pegnesen, trug ihm den Namen des „nordischen Dädalus" ein.

Hispanische des Lope de Vega und die Englische des Ritters Sidney neben der schönen Diana ꝛc. Mit ihrer Thätigkeit leiten sie die müde Menschheit wieder zurück zu den Tagen, wo Jubal die „Geigen" erfand. Denn die Poesie ist nur Tochter der Musik, diese aber θεῶν εὕρημα (Plutarch). „Rudlende Wässerlein" und „unter den Wolken fliegende Luft-Psalter und Schnabelharfen", in gemeines Deutsch übertragen: das Rauschen des Baches und der Gesang der Vögel sind die musikalischen Offenbarungen der Natur selbst. Es liegt etwas wie μίμησις in dem Saitenspiele Jubals. Die schöne Naema mit ihren Genossinnen kommt herzu; sie tanzen. „Als nun selbige Feldmusikanten in diese Dänzerin sich verliebet, wurden sie veranlaßet Liebesklagen zu verfassen." Also ist die Liebe schließlich doch die Erfinderin der Poesie. Doch im Gegensatz gegen die weltlichen Cainiten „verfuhren löblicher die von der Kirche der Erzväter". Es sind Hymnologen „sonderlich in des Henoch Schule der ein Göttlichs Leben geführet". Nach der Sündfluth vor Mose Zeiten schweigt die Litteraturgeschichte. Es läßt sich nur von Noah und Jacob, der ja seine schöne Rahel so innigst geliebet, vermuthen, daß sie ihre Zeit nicht ganz reimlos verbracht und manches Lob- und Hirtengedicht werden gedichtet haben. Andere Zeugnisse liegen in der Bibel und in „des Lügen-Profeten Mahumed Alcoran" vor, welcher in lauter, wiewol übel abgemessenen Reimzeilen bestehet. Im Jahre der Welt 2415, ungefähr 800 Jahre nach der Sündfluth lebte nun der „Poet und Profet Mose". Poet natürlich in erster Reihe. Wer kennt nicht seine Lieder! Auch der 90. Psalm „wird ihm zugeschrieben". Den Wechselgesang an der Grenze von Moab (Num. 21. v. 17 f.) „hat dieser Fürst und Capellmeister" der Juden „nicht unerwehnet lassen können". Ein hundert Jahre nach der Zeit Mose „thäte sich auch in Griechenland die Poesy herfür". Denn die Götzen oder vielmehr Teufel, Jupiter, namentlich aber Apollo „so in seiner Jugend, wie Mose ein Schäfer gewesen" hatten die löbliche Gewohnheit aus Hölen — „aus der Höllen" — und zwar allemal in Versen zu reden. „Daher sie Oracula genennet worden" (ὄρος?). Phenomoe, die delphische Priesterin, ist die Erfinderin des Hexameters. Doch diese ganze Dichtkunst hat ihren Beruf verfehlt. Sie feiert ohne Zweifel Fabelwerk, welches der Höllenfürst als Gottes Affe von dem Profeten Mose und der Miriam abgesehen. Trotzdem wird die Deborah (um 2620) eine „Sibylle" genannt. Um

dieselbe Zeit haben die Griechen ihren Amphion „aufgestellet". Karmenta, die Mutter des König Evander, soll aus Arkadien — welcher Name für die Pegnesen! — die Poeterey nach Italien gebracht haben. Hanna, Samuels Mutter, figurirt in der Litteraturgeschichte mit einem Dankliede. Endlich um 2680 setzte die Poesy sich erstlich auf den Königsthron in David, „diesem Hirten und Goldgekrönten Himmelpoeten, dem Gesellschafter der Blumengenoßhirten" [1]). Aus den Psalmen kann man ersehen, daß damals und hernach viel Poeten in Israel gewesen. Von des begabten und fruchtbaren Kirchenliederdichters Salomon 1000 Liedern ist leider „nur noch das hohe Lied vorhanden". Dem Fürsten der griechischen Poesy Homerus und seinen Nachfolgern wird Jesaias, Jeremias ꝛc. gegenübergestellt. Es sind also keineswegs die Griechen, wie zwar von ihnen gerühmet wird, sondern die Ebreer die ersten Poeten gewesen. Die Litteraturgeschichte springt nach Italien hinüber, von den Salii an bis Horatius. Aus dem neuen Testament kann er leider nur Maria und ihren Vetter Zacharias als Verfasser zweier schöner Dank- und Loblieder nennen. Er ermuntert gelegentlich die Damen der „Genossschaft in die Fußstapfen der hochgelobten Gottesmutter Maria zu treten". Wohlverstanden nur als Dichterin! Das Mittelalter ist nur durch die Kirchenschriftsteller „als Gott und Christliebende Poeten" und auch „zwo Weibsbilder Proba Falconia und die Kaiserin Eudoxia" (offenbare Verwechselung mit Athenais-Eudoxia, der mit Proba gleichzeitigen christlichen Dichterin) vertreten. Von der deutschen Litteratur des Mittelalters, an der sonst kein Poetiker vorübergeht, keine Spur. Dann folgt gleich die Renaissance in Italien, wo Franciskus Petrarcha u. a. die Poesie wieder „hervorgezogen", „nachdem die Gothen eine Barbarey eingeführet". Auch hier wieder mit Rücksicht auf die Blumengenossinnen Erwähnung von „zwo Weibspersonen", Olympia Fulvia Morata und der Engländerin Jane West, Johanna Westona. Endlich ist auch in Teutschland „Conradus Celtes, ein Franke aufgetretten", der „sofort (!) Eobanum, Hessum (so), Cordum, Lotichium Sabinum (so), Melissum, Taubmannum nach sich gezogen".

Wie seine Litteraturgeschichte, so ist auch seine Apologie durchaus unkünstlerisch, undeutsch und von biblischer Färbung. Die Poesie ist

[1]) Bildet den Gegenstand des ersten Hirtengedichtes im ersten Theile der „Pegnesis" (Nürnb. 1673).

die Mutter der „Gottes- Staats- Verstand- Tugend- oder Natur-Lehre", „die rechte Pallas". Fort mit Apollo und Parnaß, den albernen Nachäffungen „des Feindes Gottes"! Hinan zum Urbild, auf Sion zum Brunn Siloah, wo David und seine Sänger thronen[1]). Offenbar ein Mißverständniß von Platons honigsüßen Musenquellen[2]) ist seine Vorstellung von Brunnenpoesie. Weibspersonen baden in Brunnen, werden von Männern belauscht und angesungen „daher entstunde die Sage und Fabel, man lerne bei den Brunnen ein Poet sein". Auch „die heiligen Hirten, Jakob und Mose haben bei Brunnen ihre Schönen gefunden". Dies hindert jedoch nicht auf die „Brunnenpoeten" alles Zelotengift herabzuspeien mit gleichfalls unverständlicher Autorisirung durch den Apollinaris Sidonius[3]). Mit den „gelehrten Gedanken unter dem Fürhang der Fabeln" kann man jedoch Alles entschuldigen, wie seine Dafne im angehängten Programma Poeticum. „Landstreicher und Reimsudler" machen zwar die Muse zur Metzen, aber „Geld empfangen" ist keine Schande. Fleming sage „Wem unsere Kunst beliebt, — Der giebt ihr was sie darf und darf auch was sie giebt". Juristen und Aerzte „auch mancher Großer" lasse sich seinen Dienst (!) mit Gaben erwiedern. Warum soll das den „Kunstpoeten" verwehrt sein? Die moralische Entrüstung über die „Sauverse zu Hochzeiten" klingt wie eine Empfehlung der soliden Firma Birken für allein ehrbare Hochzeitsgedichte. Er wünscht die Zeit zurück, wo keiner für gelehrt galt, der nicht ein gutes Carmen schreiben konnte! Er will mit seiner Arbeit „zwene Nutzen schaffen", nicht allein die Jugend zur Poesie sondern auch „jeden Leser durch die Geistlichen Lieder zur Andacht anfeuren". Die Erlernung der Poesie habe man dabei gratis. Denn er habe „eine lange Erfahrung" und hoffe, „man werde hier aus leichtlich ein und anderes Kränzlein von schönen und bunten Wortblumen, wie

---

[1]) Vgl. Pegnesis II. 1. „Der norische Parnaß."

[2]) Jon (p.534 A.) *λέγουσι γὰρ δήποθεν πρὸς ἡμᾶς οἱ ποιηταί, ὅτι ἀπὸ κρηνῶν μελιρρύτων ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν δρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῖν φέρουσιν.*

[3]) Auch in dem ausführlichen Commentar der wahrscheinlich benutzten Ausgabe (Caji Solii Apollinaris Sidonii Arvern. Episcopi opera ed. Jo. Savaro Ed. II. Parisiis 1609. 4°) findet sich nichts bezügliches. Am wenigsten in der citirten Epistel (I. 3).

Erasmus von Rotterdam die Gedichte oder Redgebände nennet, binden lernen".

Auch hierin ist bei Birken eine Entfernung von Harsdörffer zu konstatiren, daß er die Frage, ob ein Christlicher Poet „der heidnischen Götternamen gebrauchen dürfe", die jener doch unter dem allegorischen Vorbehalt mit Ja beantwortet hatte, höchst entschieden verneint. Allen Einwendungen von Allegorie, bloßen Worten gegenüber hält er sich strict an das erste Gebot[1]), meint, nur dieses lasterhaften Göttergesindels wegen habe Plato die Poeten von seinem Regierstaat ausgeschlossen und zetert über Dragon und Baal, daß man Gott Jupiter zu nennen wage und die heilige Tugend „und Eigenschaft der Liebe" mit dem Namen „der geilen Venus bekleide". Sei es doch so weit gekommen, daß Hubert Golzius dem Mercur, Justus Lipsius der Gartengöttin, Heinsius und „unser Opitz" „dem Kriegs- und Weingötzen Lobgesänge verfasset". Mit Valentin Andreä[2]) beruft er sich darauf, daß doch Juvencus, Prudentius, Venantius Fortunatus u. a. viel schöne Carmina „ohne solche Götzenklekk hinterlassen". Ueberdies wissen wir ja schon, daß der ganze „Götzenkrempel" Affenwerk des Satans ist. Aber wenn er aus der heiligen Schrift stammt, warum dieses Aergerniß? Jupiter und Juno sind Adam und Eva, Jubal = Orpheus, Tubalkain = Vulkan und Noema (!) (נְעֵמָה lieblich) bedeute (umgekehrt!) amoena (venusta), also natürlich Venus. Noah muß es sich gefallen lassen Janus, Bacchus und Deucalion zugleich zu sein. Was sind die Himmelstürmenden Titanen anders, als die Himmelstürmenden Thurmbauer zu Babel? Ovid hat „seine Welterschaffung" (Metam. Lib. I.) „aus dem ersten Buch Mose genommen". Für die Allegorien von Tugenden und Lastern werden Engel, Knaben u. dgl. empfohlen. Seine Geschmacklosigkeit geht so weit, daß er Bäume u. ä., überhaupt die Wesen der Fabel dafür passend findet. So hatten die Balletmeister noch ein ästhetisches Gutachten über ihre insipiden Einfälle. Schon in Buchners Orpheus kam ein Ballet von „4 Bäumen und 2 Felsen" vor. Solche Abgeschmacktheiten werden in der Oper immer häufiger. Als Höllengeister sind ihm die antiken Götzen will-

[1]) S. 63.

[2]) Mythologia Christiana (Argent. 1618. 12°) II. 35.

kommen, wie dies „Torquato Tasso meisterlich zu werk gerichtet". „Was von den Schau- und Danzspielen zu halten sei, da Heidnische Götter redend oder singend eingeführt werden", erhelle hieraus. Er fleht den „Walonen" gegenüber um einen deutschen Perseus, der mit seinem Pegasus sich zum christlichen Himmel aufschwinge. Ein Wunsch, der trotz der Beschränktheit, die ihn eingegeben, uns jetzt vorbedeutend erscheint. Im Vorspiel seiner Psyche kommt seine Abneigung gegen die Olympier drastisch zum Ausdruck. Prologus Cupido wird von Prologa „Philantropia" „einem Engel" (!) „hart angefahren" und aus der Wolke herabgeworfen.

Wie bei allen Zeloten, wie auch bei seinem viel milderen Freunde Neumark ist die Musik die bevorzugte Kunst. Sie beeinträchtigt bedeutend den Satz: „Die Poesy und Mahlerei sind gleichsam Zwilling-Geschwistere". Er überträgt des Simonides Paradoxon auf Poesie und Musik, eine Variation, die heute wieder sehr beliebt geworden. „Die Poeterey ist eine stumme (redende?) Musik und die Musik ist eine stumme Poeterey." Beide Künste waren früher eins: carmen = canimen, ᾠδή. Auch jetzt noch sei es nöthig, „daß der Poet, wann er ein Lied machet, eine Singweise oder Melodei im Gedächtnis oder vor augen habe". Die Cadenz sei alsdann zu beachten. Sonderbare Zeit, wo man nach der Musik dichtete! Er theilt ein Gedicht auf die Melodie des „Wach auf mein Herz ꝛc." von Opitz mit, das sich nicht sehr durch die schöne Choralmelodie inspirirt zeigt. Es gäbe zwar viele „fürtreffliche Componisten" und „kommen daher viel schöne Arien täglich herfür", man solle aber doch lieber zu den alten weltlichen Liedern greifen, um ihre Texte durch neue geistliche zu verdrängen. Er kann die Theologen, die schon verständig genug waren, das unpassend zu finden, nicht begreifen und dichtet nach dem Zotenliede „Laß ab, laß ab, mein Cavallier" ein „Gebet-Lied". Ein derartiges Verfahren nennt man „Parodia, Gefolglied".

In der Poetischen Blümelei, dem „zierlichen Ausbilden" der Rede ist Floridan den Principien des Blumenordens treu geblieben. Schon die Wiederholung desselben Wortes erscheint ihm zu trocken. Es wisse gar mancher sich groß damit, „wann er zeilet": „das Herz-beherzte Herz, die Flammbeflammte Kerz". Er verachtet das hinten gereimte Alltagsgeschmiere. Nicht: „der Herr Professor war ein Hochgelehrter Mann", sondern: „Mit Wasser war er voll von Brunnen

Aganippen". Unter den „Beyworten" sind die „Zwider-Worte" (Antitheſen?) die schönſten. „Das Eiſen-weiche Herz" (!). Antithetiſcher Ausdruck wird überhaupt bevorzugt: „Der Tod gab uns das Leben". Gegen die Angreifer dieſer Schreibart, die ſich damals ſchon ſtark zu rühren begannen, iſt er nicht ſehr chriſtlich geſtimmt. Namentlich gegen die, welche meinten, daß die geiſtliche Muſe, die Himmelsbraut ſich jedes Schmuckes enthalten ſolle. Die da „alle Poetiſchen und Figürlichen Redzierden hinweglaſſen und nun ſchlechthin lebloſe Reimen leimen und daher birlen", das ſind „faule Geſellen", ihre Producte „Stallmiſt". Er ſtrömt gelegentlich ſeinen Zorn in eine „Satire" aus, die ihre Spitze nicht allein gegen die ganz gemeinen Reimer, ſondern auch gegen die richtet, welche „wollen nur allein, allein Poeten heißen, — weil ſie die rechten ſind: die andern aber nicht — die ſich bemühen ſtets zu ſchreiben ein Gedicht — das Geiſt und Nachdruck hat. Weil ſolches nicht verſtehet — ihre Hobelſpäne = Kopf, ſo ſagen ſie, man gehet — auf gar zu hohem Schuh. Dann was ein Knopf nicht kann, — das tadelt er und ſiehts mit ſchelen Augen an". Die Anekdote vom Brzetislaw von Mißlik, des Herrn Rüſtigen vertrauten Patron, wird ſtolz angeführt. Dieſer kalauernde Freiherr erklärte: „Reh und Aal (Realia) muß ich haben, ſoll mich ein Gedichte laben". Auch die todtgehetzte Fabel vom Midas und ſeinen Ohren, ſo beliebt nicht blos in Litteraturſtreitigkeiten — ſchon der einzige Wieland kann ſie zum Ekel machen — fehlt in der Satire nicht, ſo wenig als der Ohrfeigen-Chörilus, jener Bettelpoet, den Sulla beſchenkte unter der Bedingung, daß er keinen Vers mehr mache. Aus der Ars poetica wählt er ſich zum Troſte die Stelle von den „mens divinior atque os magna sonaturum".

Dem Dichter, d. h. ſeiner Natur ſchenkt Birken beſondere Aufmerkſamkeit. Er citirt das „Sprüchwort" „Orator fit, poeta nascitur", aus Cicero (pro Archia poeta)[1]: „Poetam natura (ipsa) valere . . . et quasi divino (quodam) spiritu afflari", aus den Tuskulanen[2]: „Poetas gravia carmina coelesti instinctu fundere, und aus dem Jon[3]: „*οὐ τέχνῃ ταῦτα λέγουσιν, ἀλλὰ θείᾳ δυνάμει.*

[1]) 8. § 18.

[2]) I. (bei anderen auch fälſchlich II. citirt) 26. § 64. Der Wortlaut iſt ſehr frei wiedergegeben.

[3]) p. 534. D.

Οὐχ οὗτοί εἰσιν οἱ ταῦτα λέγοντες, οἷς νοῦς μὴ παρέστω (πάρεστι), ἀλλ' ὁ Θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων". Die Engel sind nach ihm „fürtreffliche Poeten", leider kann er nicht behaupten, daß umgekehrt alle fürtreffliche Poeten Engel seien. Dieser Begeisterung muß gleichsam durch die Natur der Weg gebahnt werden. Das bewirkt recht eigentlich die *εὐφυΐα*. Er faßt *εὐφαντασίωτος* schon nicht mehr blos als scharfsinnig, er bestimmt die Bezeichnung dahin, daß sich ein solcher „von einem Dinge mancherlei Bildungen vorstellen könne", aber diese Phantasie ist nichts mehr als eine Wortphantasie, wenn er auch alle Augenblicke von Entrücktheit, Versetzung in die Zustände der zu bildenden Personen, „ihrer Gemüthsregungen, Tugenden und Laster" spricht. An wen wendet er sich mit diesem Ideale? An die, welchen er gleich darauf die „Inventio a Causa, Effecto, Fine etc." die mechanische Ausführung, bezeichnend „Amplificatio" genannt und den Reimweiser empfiehlt. Für den Marinisten bezeichnend ist die Verbindung von „Scharfsinnigkeit und Wolredenheit", wie die „alten Römer aus Pallas und Mercurius eine Seule gebildet und sie auch mit dem Zwidter-Namen Hermathena benennet". Der Poet braucht trotz seiner „Geborenheit" zuerst und vor allem Belehrung. Natürlich, sonst wären ja die Poetiken überflüssig. Auch Orfeus, Linus u. s. w. haben „wer weiß mit was für harter Mühe und nach wie langer Uebung eine Kunstlehre (!) und ein gewißes Gebändmaß vorgeschrieben". Eine thracische Poetik aus der Pelasgerzeit! Die Dichter werden ein Gespött, die nicht hübsch fleißig waren. „Der gute, alte Ennius" muß es sich vom „naseweisen Naso" gefallen lassen ingenio maximus, arte rudis genannt zu werden. Daher gebe man bei Zeiten acht, daß Einem das nicht einmal auch durch einen naseweisen Naso passire. Aber „aus des Ennius' Kothe" soll man wie Vergil „Gold lesen". Das ließ man sich gesagt sein. Der Eine verlud den Koth des Andern, sie „schreiben oft Plätze aus, darauf man ein Pferd tummeln könte". So sei es nicht gemeint. „Man muß das Gehirne zum guten Magen machen, der die Speisen nicht wie er sie empfangen, wieder herauskotze." Und das sprach von Inventio! — Was nützt solchen Gesellen, die im Kothe nach Gedanken fischen, die Feile? Aber den künftigen Vergilen wird nichts erlassen: Der Lucilius auf einem Beine, das „saepe stilum vertas", das „castigarit ad unguem" etc. Was ging es diese Schüler an, daß Vergil feilte,

„wie ein Bär seine Jungen leckt"; wären sie der Vorschrift Scaligers gefolgt, man solle lieber hundert Verse hinrichten, ehe man einen schlimmen leben lasse? Was brauchten diese Schüler „Stimmung", über die weitläuftig gehandelt wird, was hätte ihnen das „Landleben" für große Gedanken gebracht, das als echte fable convenue durch die Elaborate aller dieser Stubenhocker spukt. Opitz konnte nur bei Stimmung Gedichte machen. Es muß also wohl etwas daran sein. „Einer von unseren Zeiten verlachte ihn deswegen und rühmte sich, er könte allezeit Poetisiren." Dieser eine — wir werden ihn kennen lernen — war wenigstens consequent.

Die erste aller „Gedichtarten" ist nach Birken-Plato der „Hymnus". Diceret unde preces vatem ni musa dedisset![1]) Er ist ihm durchaus identisch mit dem geistlichen Liede. Es ist nun ein Specificum der Birkenschen Poetik, auf das sie sich viel zu Gute thut, diesen „Hymnus" in all die folgenden Arten der Gelegenheitsgedichte hineinzutragen und dadurch das Heilige natürlich nur zu profaniren. Beim „Geburt-Gedicht", nach Scaliger hochtrabend Genethliacum genannt, über das auf acht Seiten gehandelt wird, figurirt als Beispiel Flemings Christgeburtlied, beim Hochzeitsgedicht Epithalamium (18 Seiten einnehmend!) „die Vermählung der Himmlischen Gottheit mit der irdischen Menschheit". „Der Elefant die Made liebet!" Gott ist der Elefant, die Made die Menschheit. Die bekannten albernen Anweisungen zum Verfertigen von Hochzeitgedichten, die damals „allein" das „Absehen" hatten, „Braut, Bräutigam samt Gästen mit oft schandbaren Scherzreden zu ergetzen" schenkt er dem Leser nicht, aber als Ablaß wird ein Hochzeitgedicht für den heiligen Geist verabreicht. Das wird nun so durchgeführt bei den Leichgedichten, Klagliedern (Opitz' Jeremias) immer mit den Bezeichnungen der Scaligerschen Poetik, den Elegien, die er natürlich vom „ach! rufen" „ächzen" erklärt, aber doch ganz formal mit „Wechsel-Reimgedichte" übersetzt, u. s. w. Der Abschnitt über die „Lobgedichte" (241—251) ist eine wahre Kolakomathie, welche Anweisungen giebt, wie man bei Adel oder Bürgern, Gelehrten oder Ungelehrten immer das, was sie nicht haben, aber gern haben möchten, loben soll. Der Vorzug des Sonetts ist der, daß „die Hoch Wolgeborne Freyin von Greifenberg

[1]) Horat. Epist. II. 1, 133.

ihm die Gnade anthut und es vor anderen liebet". Sogar bei den Glückwunschgedichten zum Namenstage, fehlt nicht das geistliche Beispiel; zu Jesus' Namenstage wahrscheinlich, denn es ist betitelt „auf den allerwürdigsten Namen Jesu". Bis auf das Propempticon und Soterion gehen die genauen Lehren. Die zahlreichen Beispiele sind alle über einen Leisten. Erst allerlei Trivialitäten, dann die stereotype Wendung: welcher Abschied, Willkommen, Glückwunsch ꝛc. ꝛc. ist höher, als —

Die Zusammenstellung „von den Feld- Helden- und Straffgedichten, „De Eclogis, Epicis et Satyris" wird man ziemlich dürftig finden im Hinblick auf die genaueren Scheidungen dieser Gattungen, welche die akademische Poetik der Franzosen mittlerweile hätte lehren können. „Die Feldgedichte sind in Teutscher Sprache noch etwas ungewöhnlich." Wenn dieser Ausspruch nicht aus dem älteren Concepte stehen geblieben ist, so ist er reine Phrase. Wie zahlreich waren die Uebersetzungen von Vergils Eclogen[1])! Was war seit „der ersten in Teutschland, der edelsten, unvergleichlichen Hercinie", wie sie Birken nennt, nicht für eine Litteratur angeschwollen, in der sich „die gelehrten Schäfere" „von allen Sachen, Hohen und Niederen Personen auch von geschehenen und künftigen Dingen" unterhielten. Die Hirtendichtung ist in Nürnberg bloßer Rahmen für Feuilletons in Poesie und Prosa. Erlaubt war, was gefiel, „da oft große Leute und Helden unter Hirtennamen entweder selber reden oder besungen werden". Novellistische Einkleidung tritt sehr zurück, in dem im Anhang gegebenen Beispiele, dem „Norischen Föbus", „worin sieben Blumenhirten nicht allein Kunstartig, sondern auch Gott-geistig sich vernehmen lassen", ist sie ganz verschwunden. Trotzdem folgt noch eine Scheidung der Hirtengedichte in „Ecloge (forsan *αἴγλογαι*, sermo de capris)" Idylle („*Ιδύλλια*[2]) cantiuncula ab *ᾄδω* (!), cano") Bucolicum („a *βουκόλοις*, pecudum custodibus")! Schon die ganze Gattung war unbestimmt und farblos genug, wozu noch drei Unterarten!

---

[1]) Des holsteinischen Capitäns Oswald Belings „Verdeutschte Waldlieder ꝛc. Virgilii Maronis" (Halle 1647) erlebten jedes Jahr eine neue Auflage.

[2]) Es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß „*ἰδύλλια*", mißverständlich für fem. sing. genommen, zu unserem fehlerhaften Gebrauch „die Idylle" geführt hat.

„Wann man von einem Helden zwar keine Historie, aber doch ein Werk schreibet, das dessen Grosthaten mit Belusten erzehlet", „entweder in lauter Versen oder in ungebundener Rede", die mit Versen zu untermengen empfohlen wird, so schreibt man ein Heldengedicht[1]). Ottobert, Proserpina und des Vielgekörnten (Werders) Tassoübersetzung „haben den Lateinern die Vorzugs Ehre zweifelbar gemachet". Der Roman hat so den Vordergrund eingenommen, daß man neben ihm das eigentliche Epos noch besonders erwähnen zu müssen glaubt: „Zu dieser Art zehlen sich auch die Lateinischen Carmina Epica (!) die in Vers. Hexametris bestehen und entweder von großen Herren oder von großen Sachen reden". Diese Bestimmung ließ nicht blos Raum für die fürstlichen Preisgedichte, sondern auch die Horazianische Epistel: „das Grosgedicht", weil es sich nämlich an Große richtet. Es ist daher erklärlich, daß man jetzt die Sentenzen (gnomae) „sonderlich im Heldengedicht" zu gebrauchen empfiehlt[2]), wo man sie früher eingeschränkt wissen wollte[3]). Ferner „gehören hierher die Carmina Secularia, Jubel-Jahr-Gedichte und die Panegyrici oder öffentlichen Lobreden". Harsdörffers „Geschichtreden" hatten sich schon vom Vers emancipirt[4]). Prosa war auch hier so willkommen wie gebundene Rede (die Friedensreden!) und es war etwas besonderes, wenn sie „auch mit Redgebänden untermängt" war. Einer ungleich liebevolleren Behandlung, als das „carmen epicum", erfreut sich „die andere Gattung" von „Geschicht-Gedichten", die „neuen" Geschichtgedichte, welche „ingemein Romanzi oder Romains genennet werden". Den großen Romanen des Auslandes, den Arkadien, Biondi's Eromena, der Argenis, Ariana[5]), Diana[6]), werden die „teutschen Selbsterfindungen", Dietr. v. d. Werders Dianea (die jedoch auch nach Loredano gemacht ist!) und des „Herrn Obristen Hagenborns Aeiquan" entgegengestellt, wobei nur „betrauert" wird, daß von dem letzteren „die übrigen Theile" nicht erschienen. Alle überragt aber natürlich der bekannte fürstliche Romancier. Namentlich ist die Ara-

[1]) S. 302.
[2]) S. 83.
[3]) vgl. o. S. 98.
[4]) S. Gesprächspiele Nr. 114. 270. 289.
[5]) Des Desmarets.
[6]) Des Montemajor und die von Loredano.

mena „eine Wundergeburt" des „durchleuchtigsten Teutschen Helden", sie zeichnete sich besonders aus durch jene „Menge und Mängung der Geschichten und deren Wiederentwicklung", welche für das Haupterforderniß nicht blos beim Roman, sondern auch beim Epos gehalten wurde. Sogar die „Sofonisbe" (von Zesen. Nach welchem Original?) steht ihr hierin nach. Dagegen ist die Octavia eine „preisliche Nachfolge". Weil die Schäfergedichte gewöhnlich auch Romane, oder vielmehr die Romane Schäfergedichte waren, so „erhellet" Birken daraus, daß sie „mit einander verwandt" sein müssen. Kamen doch in der Aramena die Mesopotamischen Schäfer vor, in der Arcadia die Diana und ihre Hirtengesellschaft, im Amadis die Sylvia mit dem Darimel. Zum Entgelt redete man, wie wir oben zeigten, in den eigentlichen Schäfergedichten, wie in der Diana, in Birkens Teutonie, Guelfis u. a., meistens „von Helden" und ihren Schicksalen. Besonders beliebt waren allegorische Romane, wie Barclaj's Argenis, zu der ganze Commentare geschrieben wurden. Birken nennt solche Romane, wo historische Persönlichkeiten und Facta „unter fremde Namen versteckt werden", „Gedicht-Geschichten". Strenge Chronologie wird trotz der trivialen Ausführung des Unterschieds vom Historiker ruhig gefordert und dem Vergil sein Anachronismus mit Aeneas und Dido hundert Mal aufgemutzt. Denn man wendete sich ja an so gelehrte Leute, die ihre „Welthistorie" so gut im Kopfe hatten. „Wolbelesenheit in dergleichen Schriften" gehörte ja zur Bildung. Weiter scheint nichts zur Qualification zum Romanschreiber gefordert zu werden. Alles übrige ist Kinderspiel. Von Horaz hat er das in medias res und die Charakteristik, von Scaliger die Technik, „soviel möglich zu verwickeln" und den „völligen Ausgang auf die Letze zu sparen", von Aristoteles die Zusammensetzungen des Mythus, den Ausgang in das Entgegengesetzte und seine sonderbare Meinung von den „τοιαῦτα παθήματα". Denn man muß „immer bedacht sein, wie man bei dem Leser Mitleiden, Furcht, Hoffnung, Verwunderung und dergleichen Regungen erwecken möge". Aus dem Drama her bekannt sind die Ausführungen, daß es „christlicher Feder wol anstehe" einen „frommen, unsträfflichen Helden" zu erwählen. „Ists aber eine verkehrte Person oder That, so muß deren Untergang und Uebelauslauf den Gottlosen zum Bußspiegel aufgestellt werden". „Lehrsprüche, erbauliche Unterredungen" dürfen nicht fehlen. So er-

klärt sich die uns jetzt auffällige und verwunderliche Erscheinung, daß Väter ihren Söhnen in den Briefen auf die Akademie (eine mit Grund so beliebte Epistolographie, denn jeder Vater fühlte sich da als Cicero) die Romane als nutzbringende Lectüre eindringlich empfahlen[1]) und der Bischof von Soissons und Avranches ihre Geschichte und Theorie schreiben konnte.

Die Ueberleitung vom Epos zum Drama bildet die „Satyra oder das Straffgedicht". Aber außer der antik-arkadischen Erklärung von der „Ausfilzung" der Stadtleute, die wir schon bei Harsdörffer trafen, finden wir hier auch noch eine städtische Satire der sich an ihren moralischen Verhöhnern durch Verspottung ihrer Tölpelei rächenden Stadtleute. Dieser Erklärung merkt man schon das Bestreben an, die wirkliche Comödie und die vornehme Satire zu begründen, die aus Neidhartischem Spott immer reiches Capital geschlagen. Denn schon das Wort „Satyr", womit die Städter die Dörper beehrten, sei ein Schimpfwort. Es heißt „ohne Zweifel Waldteufel" und ein gewisser Martinius liefert ihm die Ableitung aus dem Hebräischen mit überzeugender Klarheit. Uebrigens ist die „Androhung des jüngsten Gerichts" (ein Pendant zu Schottels diesbezüglichem Werke), welche als (geistliches) Beispiel dient, wohl kaum eine Satire zu nennen. Vielleicht hat das jedoch mehr Nachahmung gefunden, als die Empfehlung des trochäischen Versmaßes für diese Gattung, bei der der Alexandriner sich vorzüglich gern einstellte. Doch sind die Hirten jedenfalls die, welche das Prioritätsrecht in der Comödie beanspruchen dürfen. Denn ihre Gastspiele in den Städten gaben dort erst die Anregung. Was aber das „Danzspiel" mit der Verhöhnung der Laster zu thun hat, ist nicht recht einzusehen. Doch bedeutet das Wort „Ballet, Danzspiel" damals noch nicht das, was es uns jetzt ist: bloße musikalische Pantomime, sondern es war nichts als ein Singspiel, in dem auch Tänze vorkamen. So waren die früher besprochenen Opern Opitzens und Buchners „Ballete", und man sollte sich daher hüten, das Wort ohne Erklärung zu gebrauchen. Doch ging schon gegen Ende des Jahrhunderts das Ballet in bloße Pantomime über und die neue italienische Arien-Oper bildete eine neue Gattung. Bei Birken kann man diesen Uebergang so recht studiren, da er es nur

[1]) Vgl. Morhof, Polyhistor I. L. 7. Cap. III. 20.

noch für nöthig hält, „den tanzenden Personen einige Reden zuzueignen, um damit den Ausfund bekandt zu machen". Von satirischer oder komischer Absicht kann dabei allerdings ebensowenig die Rede sein, als bei den Schäfereien. Höchstens von moralisirender. Vor allen Dingen aber wollte man der machina, dem Apparatus und den unsichtbaren Geistern des Schnürbodens zu thun geben; denn man kam zu schauen, man wollte recht viel sehn. Und wenn auch in dem Stücke nichts „geschah", das Publikum war zufrieden, wenn es auf der Bühne nur recht bunt einherging. Der deus auf der machina ward zu einem ganzen Heere von Göttern. Doch der fromme Mann will ja ohne die heidnischen Götzen auskommen. Von der Ausdehnung, mit der er nun in seinem „Singspiel Sophia" (das zum Beweise dienen soll, wie man christliche Ballete verfertigen könne) die Allegorie verwendet, kann man sich demnach eine Vorstellung machen. Alle möglichen Tugenden und Laster, Flüsse, Länder, Abstractionen aller Art tanzen da durcheinander. Es war für das fürstliche Beilager zu Baireuth bestimmt (1662), daher läßt zuletzt Sophia den Maler Albrecht Dürer das Bild der Fürstin malen. „Nach Art der alten Hirtengesangspiele", das heißt nach spanischer Art hat es nur drei Acte. Jeder hat einen besonderen Titel: „Der reisende, regierende und vermählte Prinz". Aber es ist recht bezeichnend für Herrn von Birken, daß dies christliche Singspiel, von dem er soviel Wesen macht, bei dem erwähnten Beilager gar nicht aufgeführt wurde, sondern ein echt heidnisch-olympisch-nacktes „Ballet der Natur" auch von „Sigmund von Birken", voll der verdonnerten Götzen. Die Poetik bringt als dramatisches Beispiel ein „Zwischenspiel" (Entremet), in dem sich „Zwietracht" „ihr Getreuer: Staatsmann" (in Fremdwörtern parlirend!) „Teutsches Vertrauen" und „Eintracht" mit einander unterhalten.

Sowie Satyr- und Schäferspiel und das sich dem letzteren eng anschließende Ballet unserem Poetiker aus der Landbevölkerung hervorgegangen scheint, so ist ihm die Stadt charakteristisch für das Lustspiel — Birken dürfte einer der ersten sein, die das Wort als terminus verwenden[1]) — der Hof das Terrain für das Trauerspiel.

[1]) In Harsdörffers Specimen findet es sich (p. 293) als Beleg einer Classe von Wortzusammensetzungen. Es wird schon zu Weises Zeit häufiger und verdrängt die concurrirende Bezeichnung „Freudenspiel" vollständig.

Das Bürgerleben ist ihm der Vorwurf der „Lustspiele vom häuslichen Stand", das Tugend- und Lasterleben mit seinen mannigfachen Verschlingungen; daher bevorzugt er novellistische Stoffe. Nicht die Charaktercomödie Molière's, sondern die aus Plautus herausgewachsene Commedia dell'arte schwebt ihm vor für seine „Lustspiele vom häuslichen Stand" [1]). Sein „Tugend- und Lasterleben" sowie sein „Bivium Herculis" gehören hierher, wenn zum Beispiel in jenem die Entwickelung eines jungen Mannes von plumper Roheit zu chevalereskter Tugend durch den Einfluß der Liebe dargestellt wird. Das war gar keine schlechte Anweisung für die Dramatiker. Welche Schätze hat Shakespeare aus solchen Stoffen gehoben! Aus den Städten wandern die Schauspieler an die Höfe und fangen an „von Königen, Hohen und Großen, von Kriegen" ꝛc. zu „Spielreden". Weil nun „in der Heidenschaft" meistentheils „Tyrannen (!) das Regiment geführet und darum gewöhnlich auch ein grausames Ende genommen", so mußte das selbstverständlich „Trauerspiele und Tragoediae" geben. In unsern christlichen Zeiten kommt so etwas freilich nicht mehr vor. „Fromme Regenten" haben nachmals „anlaß" zu Tragico-Comoedien gegeben. Er findet diese Namen unpassend. Weit schicklicher sei es, alle Tragödien und Tragiko-Comödien „Heldenspiele" zu nennen, ebenso wie er für Comödien den Namen „Tugendspiele" eingeführt wissen will, „da ja in Comödien von Tugenden, in Tragödien von Helden gehandelt wird". Daß dabei „unter dem Fürhang des Gedichts" immer etwas Erbauliches „hyponoirt" wird, ist von seiner Allegoristerei zu erwarten. Sein Heldenspiel Margenis handelt „vom Teutschen Fried und Unfried", was sein Androfilo (aus dem Lateinischen des Masenius) bedeutet, sagt der Name, seine im Anhang der Poetik mitgetheilte „Psyche" stellt gar Erschaffung, Abfall und Erlösung des Menschengeschlechtes dar. Die heiklen Situationen, die das Stück bringt, lassen die heilige ὑπόνοια sehr oft vergessen.

Seine Darstellung der dramatischen Technik ist zum mindesten übersichtlich. Vier Stücke bittet er hauptsächlich im Auge zu behalten. I. Den „Vortrag oder Prolog", der ihm fast identisch mit Exposition ist, wie man dies aus Shakespeareschen Stücken und dem spanischen Drama, als der damaligen wirklichen Bühne eigenthümlich, entnehmen

[1]) S. 322.

kann. Besonders schön macht es sich, wenn der Ausgang verschwiegen und erst durch das Stück aufgeklärt wird. Oft jagten mehrere Prologe sich nach einander fort und jeder brachte einen Theil vor. Götter waren sehr beliebt für die Person des Prologs, namentlich Cupido. In Birkens Margenis spricht gar eine Säule den Prolog. Doch gaben sie nicht den Titel; derselbe soll aus dem Stücke von der Person oder Sache des Helden genommen werden und „drei Wörter" nicht überschreiten. II. „Die Spielhandlungen" (Acte). Gewöhnlich sind es fünf. Der erste bringt den „Eingang", der zweite den „Fortgang", der dritte eine „Verwirrung" (Peripetie), der vierte eine „Vorbereitung zur Auswickelung", der letzte „den Schluß". Auch den „Scenae" [1]) (mindestens sechs in jedem Act) wird Aufmerksamkeit geschenkt. Fünf Personen (die stummen nicht mitgezählt) sind das Höchste: „es müste denn eine Ratschlagung vorgehen". Dagegen weiß er von Scenen-Verknüpfung noch nichts zu sagen. III. „Die Chöre oder Zwischen Lieder." Er begünstigte sie wieder sehr, da sein „deutscher Seneka" „Herr Daniel Casper" hierin mit seinem „Meister" wetteiferte. Sehr naiv werden die Chöre nicht blos mit dem fabula docet gerechtfertigt, sondern auch mit der Rücksicht auf die Schauspieler, „daß sie Zeit gewinnen sich etwan nach notturft umzukleiden". Außer den Chören hält er noch kurze Zwischenspiele für schicklich, „zumal wenn das Schauspiel etwas traurig lauft". Erheiternd ist jedoch das Bivium Herculis (beliebt durch Cebes' Tafel), das er in die Psyche eingefügt hat, nicht. IV. Der „Beschluß". Auch dieser Poetiker scheint zu fühlen, daß dies der wunde Punkt der meisten Dramatiker ist. Seine Bemerkungen darüber sind jedoch trivial.

Für einen Geschichtschreiber der Aristotelischen Poetik, der an „Meinungsverschiedenheiten" nicht viel weniger zu berichten haben würde, wie etwa ein Geschichtschreiber des Christenthums, wäre Birken eine interessante Erscheinung. Welche Auslegung ihre Sätze trotz vollständiger Wahrung des Wortlautes erfahren können, kann man selten besser studiren, als bei ihm: Die Materie oder der Stoff muß entweder wahrhaftig oder erdichtet, oder der Wahrheit ähnlich sein. Denn durch Fabeln „wird man dem Spielschauer keine Gemütsbewegung abgewinnen". In Tugend- nur gemeine, in Heldenspielen

[1]) Für „Auftritte" will er lieber „Zutritte".

nur hohe Personen. „Es mag aber in beiden von Freud und Leid gehandlet werden, weil beiderlei Personen beides widerfahren kann." Doch in Heldenspielen muß Alles „heftiger" sein. Da müssen „Tyrannien, Glücksänderungen, Unglücksfälle, Meineid und Verrätherey, Mordthaten, Betrüge und Practiken, grobe Unzucht" ꝛc., ja natürlich auch „Begräbnisse und Grabschriften" (wie etwa im Timon) vorkommen. Der Held, „welchen man als Hauptperson vorstellet, muß ein Fürbild aller Tugenden seyn". Erstlich darf er gekränkt, aber endlich muß er „ergetzt" werden. Es ist eine „Zier", wenn „Unschuld gekränkt" „Bosheit beglückt" wird, am Ende aber muß sich Alles in Wohlgefallen auflösen. Jedoch scheint er von dem einen Helden nicht befriedigt, er braucht ihrer mindestens zwei. Aber, was charakteristisch ist, nicht als Gegenspieler, sondern durchaus parallel. „Einem Wütrich" muß man einen „tugendhaften Helden an die Seite setzen". Ersteren braucht man nicht immer todtschlagen zu lassen: er kann auch in sich gehen und „wie der König Manasse bekehrt werden". Ohne Rücksicht auf den guten oder bösen Ausgang des Stückes bestimmt er, es sei „eine sonderbare Zier", wenn eine Person „endlich anders hervorkommt, als sie anfangs gewesen". Man wäre versucht hier schon etwas wie Charakterentwicklung zu suchen; es ist aber blos eine schiefe Auffassung der *ἀναγνώρισις*, denn er führt als Beispiel den Schäfer Irenian in seiner Margenis an, der später als Sohn seines Feindes Polemian erkannt wird. Es ist das die *ἀναγνώρισις* der Romantik; bei den Griechen und nach Aristoteles weiß der Zuschauer gleich von Anfang an, wer die Personen sind und wie sie zu einander stehen, nur die Personen selbst, Orestes und Elektra, Aegisth und Merope, wissen es entweder auf beiden oder mindestens auf der einen Seite nicht. Der Moderne braucht stärkere Effecte, er will auch noch das Dunkel des Geheimnisses, er will nur ahnen, daß Perdita die Tochter des Leontes und eine wirkliche Königin, nicht blos die Königin der Hütten ist. Man wird in den obigen Ausführungen leicht durchschauen, wie die Aristotelischen Grundsätze beibehalten und nur furchtbar auf die Spitze getrieben sind. Die starken Effecte der wuthschnaubenden oder jämmerlich heulenden Rede sollen noch unterstützt werden durch „allerley Versarten nach Beschaffenheit der Reden und Personen", und durch steten Wechsel des Versmaßes (stances). Der „Teutsche Seneka" wird auch hier als Muster angeführt.

Nur hat Lohenstein den „schnakischen Mann im bunten Jäckchen" verschmäht, den Birken unentbehrlich findet, „weil an Höfen gemeinlich Hof-Narren sind, auch unter den gemeinen Leuten immer kurzweilige Gesellen und Knechte zu finden". Er will von ihnen hauptsächlich Satiren hören; es scheint ihm daher mehr der englische Clown, als der spanische Gracioso vorzuschweben. Doch soll er nicht „Schandreden" und „aus Schauspielen Sau-spiele machen". Eine aus der Zeit herausgewachsene Vorschrift ist auch die Forderung der Prosa für das Schauspiel, zwar vornehmlich wohl für das Lustspiel. Harsdörffer hatte noch die ungebundene Rede mit scheelen Augen angesehen, aber in den Jahrmarktsbuden fingen sich die Schauspieler jetzt an, vor den Versen zu fürchten. Und so scheint auch unserem sonst nicht sehr naturalistischen Birken die „ungebundene freye Rede der Sache anständiger": „maßen ja auch diejenigen so durch solcher Personen Reden und Thaten vorgestellet werden, nicht Poetisch geredet". Die welsche Art der „mängzeiligen" Singspiele „mit kurzen Liedchen („Oden") untermängt" scheint ihm „das Mittel zu treffen", „welche Schreibart der ungebundenen Rede fast gleich kommet und doch auch mit den alten Schauspielen einstimmt". Das Recitativ im Singspiel, wofür das Madrigal[2]) verwendet wurde, gab ja auch den Namen für das ganze her. Aber trotz dieses zur Schau getragenen formalen Naturalismus, trotz seines Hanswursts und seiner „groben Unzucht" giebt es keinen salbungsvolleren Dramaturgen, als Birken. Nicht blos die heidnischen Götzen, sondern auch das antike Schauspiel ist ihm ein Gräuel. Denn bei ersteren können unmöglich „Gott und seine Engel unsere Spielschauer seyn", und der Dichter muß doch dafür sorgen, daß die Himmelsloge nicht leer bleibt. Bei letzteren aber müssen „die Matron und Jungfrauen" alle Augenblick Anstoß nehmen. Bei Lohenstein nicht? Daher fort mit den Classikern; es ist „nicht damit ausgemacht, daß man allein suche die Menschen zu belustigen und zu schrecken". „Die blinden Heiden haben darin gröblich und verdammlich geirrt", Alles galt ihnen gleich, „wann sie nur besagten Zweck erreichten". Fort mit dem Terenz aus den Schulen; aus

---

[1]) Vgl. S. 26 der Redebindkunst.

[2]) Für gewöhnlich siebenzeilig, Reimstellung möglichst frei, ein ungereimter (Waisen-) Vers, in den „des Gedichtes Inhalt fallen soll".

Schöne's „Terentius Christianus und anderen guten Büchern" läßt sich auch Latein lernen. Fort mit den Schauspielern, diesen Vagabunden, nicht besser, als Taschenspieler, Gaukler und Seiltänzer. Wie unangenehm wirkt diese verlogene Frömmigkeit, die an anderer Stelle die Schauspiele, welche die „Großen im Brauch haben" „unsträflich und löblich" findet, und kämen auch noch soviele Lohensteinsche Agrippinen darin vor! Der „unvergleichliche Roterdamer Erasmus" sagt, ein Schauspiel sei besser als eine Predigt. Birken setzt zu Schauspiel „biblisch" und zu Predigt „übereilt" hinzu. Er brauchte keinen Comödianten, der ihm das Comödiespielen hätte lehren können.

Eine kurze Uebersicht der formalen Poetik Birkens ist schließlich noch nothwendig, da sie manches Eigenthümliche bietet und viel citirt wird. Das Werk war als solches „schon vor dreißig Jahren auf gnädiges Ansinnen eines Cavalliers[1]) kurz abgefaßt" und in den Schulen verbreitet. Sein „Wortton" hat das Verdienst, sich von der „Wortzeit" emancipirt zu haben. Seine prosodischen Regeln faßt er im Gegensatz zu Schottel sehr kurz zusammen. Die wichtigsten sind: „IV. Alle Teutsche Vor- und Nach-Wortglieder auch Wortendungen sind kurzlautig"[2]). „V. Alle teutsche einsylbige Vorwörter, die an den Nenn- und Zeitwörtern hangen (praepositiones) sind langlautig. Wann sie aber mit einander selber vergattet werden, so wird das erste Wortglied kurzlautig (hindurch durchaus)"[3]). „VI. Alle zweigliedrige Teutsche Wörter darin zwei einsylbige selbständige Wörter zusammenkommen, sind lang-kurtzlautig"[4]). Im Gegensatz zu Opitz wird für die Eigennamen ebenfalls der „natürliche Wortthon" im Verse verlangt. Nicht: „die falschen Sirenen auf Neptuns nasser Bahn"[5]). Der „Wortthon" der Viersilbigen ist ihm noch so problematisch, daß er es für gut findet, ihrer „ganz müssig zu gehen und solche den Meister-singern zu überlassen"[6]).

---

[1]) So entstanden B.'s Werke meist.
[2]) S. 7.
[3]) S. 9.
[4]) S. 10.
[5]) S. 60.
[6]) S. 11.

In Verdeutschung der poetischen termini bringt seit Zesen und Schottel jeder Poetiker Neues. Da setzt es „Gebändtritte" (pedes) und zwar „Vortritte" (_ ⏑), „Nachtritte" (⏑ _); „Vorsprünge" (⏑ ⏑ _), „Nachsprünge" (_ ⏑ ⏑) u. s. w. Der geschmackvolle Vergleich des „Edlen Spielenden" im V. Theil der Gesprächspiele von den drei „Schäferen, deren Erste mit dem rechten, der Zweite mit dem linken Bein stelzfußet, der Dritte aber an einem Springstock fortspringet" [1]), imponirt Birken außerordentlich: „könte in warheit zu dieser Sache kein anständigeres Gleichnis ersonnen werden". Es ist für das Verhältniß des Nürnbergers zu den Versmaßen bezeichnend. Bei den „Gebändzeilen" (III. Redstuck) setzt sich die Terminologie fort: Sprungzeilen, Vor- Nachtrittzeilen u. s. w. Genus Adonicum heißt so „dem höchsten Herrn zu ehren" (אֲדֹנָי)! Anakreontische Verse „klingen gar schön, wann die Wörter mit Nachdruck (kettenreimartig) darin oft wiederholet werden". Z. B. „Hier steh ich ganz voll Threnen, — Voll Threnen und voll Sehnen, — Voll Sehnen und voll Schmerzen — Voll Schmerzen in dem Herzen — Im Herzen voll der Kerzen" ꝛc. Man gebraucht sie jetzt auch zu „Hanssuppswitzen" [2]). Die kurzen Arten dienen dazu „eine unterbrochene Trauerstimme auszubilden" [3]). Trochäische dienen zu hymnis „Pange lingua gloriosi" „Veni redemptor gentium" (!). Daktylen lauten ohne „Häufung gleichlautiger Wörter" jetzt „gar schlecht" (!) [4]). Jamben sind zu „Traurig-Ernstlichen Dingen am schicklichsten zu gebrauchen". Hier schwankt der Geschmack zwischen Jamben und Trochäen; „Sprungzeilen" aber sind absolut lustig. „Sonderbar artig" werden unter den Versmaßen „Gebändketten" gefunden, in welchem die Daktylen gar nicht aufhören:

Lustig der Lenze beglänzet, bekränzet die Matten
Belaubet die Wälder gebieret erfreulichen Schatten
Das Wassergelispel bewudelt die Lust
Die den Hirten bewust u. s. w.

---

[1]) S. 13.
[2]) S. 22. Hanssupp = Jean Potage!
[3]) S. 19.
[4]) S. 25.

Hintereinander gelesen wirkt das sehr bald sonderbar unartig. Gleichheit der Versfüße wird nicht verlangt. Die „Mängtrittigen" werden ebenfalls besonders für die „Wälschartigen Singspiele" empfohlen.

Für die antiken Versmaße ist Birken wichtig, da er sie in großer Ausdehnung (auch Hexameter) durchaus rhythmisch und gereimt verwendet. So übersetzt er aus Martial (Vitam quae faciunt beatiorem" phalaec.) sogar mit einem gewissen Gefühl für die Cäsur (– ∪ – ∪ ∪ – | ∪ – ∪ – ∪), ohne sich jedoch zu binden. Sapphische Verse aus Seneka (Thyestes v. 609 sq.: „Ponite inflatos tumidosque vultus" etc.) ganz ohne Einhaltung der Cäsur. Ja sogar Glyconeen und Asklepiadeen: Hor. Od. III. 37 (Nil mortalibus arduum est etc.).

– ∪ – ∪ ∪ – ∪ ≥ – ∪ – ∪ ∪ –

„Menschen nichtes (!) vermeiden nicht, — Oft aus thörichtem Trotz |

– ∪ – | – ∪ – – ∪ – ∪ ∪ – ∪ ≥ – ∪

steigen am Himmel hin — Unsre Laster die leiden nicht, — daß der

– ∪ ∪ – – ∪ ∪ – ∪ ≥

Donner Gott (!) leg | Grimm und Getümmel hin". Er hält das aber für „etwas schwerbändig wegen der dreisilbigen Reimung". Die „dreigliedige Reimung", die „bisher noch nicht in Gebrauch gewesen" sucht er mit großem Pomp einzuführen [1]). Er übersieht, daß sie nicht „für allzu mühsam", sondern für unerlaubt gehalten worden war. Distichen bringt die Uebersetzung von des Festus Avienus Predigt de Venere et Vino, bei der siegesbewußt der ganze lateinische Text zur Vergleichung hinzugefügt wird. In der That stimmt sogar der Wechsel von Daktylen und Spondeen; nur in der Cäsur finden sich Abweichungen. Die ersten zwei von diesen „sechstrittigen Mängtrittzeilen" lauten: „Lasse ja, lasse dich nicht den Wein und die Weiber bethören — Dann die Weiber und Wein schaden auf einerlei Weis' ꝛc.

Die übrigen Gebändzeilen heißen „schnittbar" in Folge starker Betonung der Cäsur, nach welcher der Vers zuerst beurtheilt wird. An der Cäsur wird ein „langlautiges Wort" verlangt, ebenso Schließung „der Redfügung", des Sinnes [2]). Also die klappernde Eintönigkeit zum Gesetz erhoben. Bei „fünftrittigen" (communs) hat der Abschnitt nach dem dritten Tritt „minderen Wollaut". Doch ist er erlaubt. Ja, gänzliches Fehlen dieser Cäsur: „welches mit be-

[1]) S. 43 ff.
[2]) S. 33.

achtung des Wollauts zulässig ist“ [1]). Sechstrittige Trochäen sind „ungemein“; mit oder ohne Abschnitt auf dem zweiten und vierten Tritt. Entweder: „Wie ein Ambos ‖ mit den Hammerschlägen ficht“ ꝛc. oder: „Den der Tag ‖ wann er kommt sieht prächtig gehn“. Achttrittige werden allein den Trochäen reservirt. Abschnitt nach dem vierten Trochäus: „Strafe folget dem Verbrechen ‖ ziehet dem Verbrecher nach“. Abschnitt weiblich, wenn der Endreim männlich und umgekehrt! Das „erfordert der Wolklang“. Binnenreime zwischen 2 und 4., 4 und 5. „klingen sehr lieblich“. Der Cäsurreim für die sechstrittigen wird verboten, in den achttrittigen „Vortrittzeilen“ (Jamben) gestattet.

Zu den „Gebändzeilfehlern“ gehören hier auch die Flickwörter, wie: wol, eben, schon, das ist wahr, zu aller Frist, über die maßen, zu dieser Stund ꝛc. Ein Volksliedvers wird corrigirt: „Da kam er wol zur Liebsten sein, — druckt ihr schneeweißes Händlein fein, — Und thät ihr schon ein Kuß gar eben, — Wol auf ihr rothes Mündlein geben“ [2]). Zwei gleiche oder verwandte Buchstaben, seien es nun Vokale oder Consonanten, dürfen nicht aufeinander folgen. Also nicht: „Schlaf feiere“, „Grab wird“, „See erbebt“, „wo oben“. Die Spielkunst fehlt auch bei Birken nicht, obwohl er sie bereits, wie Ende des Jahrhunderts Mode, „Sinnenmarter“ nennt. Er kennt die noch heut beliebte „Glosse“, das (reimfreie) „Irrgebände“ (vagum nach Jakob Balde), erfindet eine „neue und ungemeine Art“ Akrosticha mit dem Anfang der Verse, handelt weitläuftig über reines und doch sinnreiches Echo, schleppt die „Wortgriflein, Logogryphi“ (Je-sus = je süß, Jonas = er war jo naß, Ja-Sohn, Nat-han = nasser Hahn) aus den Gesprächspielen in die Poetik und langt zuletzt bei des „Hirtengedichtschreibers Theokrit“ Bilderreimen Aexten, Flügeln, Altären, bei Anagrammen und Chronostichen an mit Addition, Subtraction, Multiplication, Division, ja sogar „Regula de Tri“. Bemerkenswerth genug, daß sich die Spielsucht des 17. Jahrhunderts in diesen Gegenden am längsten erhielt! Der evangelische Prediger Serpilius zu Regensburg, der sich auch sonst litterarisch bethätigte, gab noch 1713

[1]) S. 34.
[2]) S. 53.

ein umfangreiches lateinisches Buch über Anagramme[1]) heraus. Dasselbe läßt sich durch den Mißcredit, in welchen diese blöden Spielereien gekommen, nicht abhalten zu ihrem „Studium" (Saubertus' bereits erwähnter Tractat pro Anagrammatographiae studio) zu ermuntern. Der Anagrammatist wird „geboren" wie der gute Poet[2]). Die otia des „Herrn Geheimrath Gundling" sind noch für spätere Poetiken im Anagrammenfache classisch. Doch auch dieser warnt davor, namentlich vor dem anagrammatischen Aberglauben (anagrammatische Omina). Die Litteratur, welche Serpilius (p. 225—285) über diesen Gegenstand aufführt, läßt ihn leider nicht so bedeutungslos erscheinen.

So repräsentirt auch die letzte der Nürnberger Poetiken durchaus noch die alte Spielkunst. Um des Jahrhunderts Wende ergriff der Pegneſe Damon (Omeis) seinen „gelehrten Schreibekiel", um den bösen Zungen zu beweisen, daß man auch an der Pegnitz theilgenommen an der höchstgradigen Entwicklung (denn „sie kann nicht mehr höher steigen") der nunmehr „politisch" gewordenen Litteratur. Er schrieb eine „Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst durch richtige Lehr Art deutliche Reguln und reine Exempel vorgestellet, worinnen . . . hernach nebst andern Lehrsätzen auch von den Symbolis Heroicis oder Devisen, Emblematibus, Rebus de Picardie, Romanen, Schau Spielen, der Bilder Kunst, Teutschen Stein-Schreib-Art u. a. curieusen Materien gehandelt wird" . . u. s. w. u. s. w. (Nürnberg 1704 u. 1712). Da ist noch ganz der Ideenkreis der Arkadien und Gesprächspiele, greisenhaft-kindisch hineinragend in eine nüchtern gewordene Zeit. Daneben aber die rhetorische Methode Weises in ihrer ganzen pedantischen Trockenheit („Der andre Theil" Cap. I. u. II.). Omeis vornehmlich gelingt es, den Geschmack an den schlesischen Marinisten mit der Vorliebe für die Werke des Zittauer Rektors zu verbinden. Hoffmannswaldau's „Lieblichkeit", „Caspars Heroische Ernstlichkeit" sind für ihn die äußersten Endpunkte der poetischen Kunst[3]), das hindert ihn aber nicht den Weiseanern gegen die Marinistik Recht zu geben und er „getraut sich nicht zu verthei-

---

[1]) Celspirii (C. Serpilii) de Anagrammatismo libri II. Ratisponae 1713.

[2]) Serpilius a. a. O. im Vorwort.

[3]) Damons Widmung an Poliander, vor der accuraten Reim- u. Dichtkunst.

digen, daß in der Schreibart der Pegneſiſchen Hirtengedichte allezeit die Maße gehalten werden, indem offt gar zu hohe und ſpitzige Inventionen, prächtige Red-Arten ꝛc. mit eingemenget worden“ [1]). So läßt er ſeine todten Ordensgenoſſen im Stich, über die jetzt ſeit Morhofs tadelnden Bemerkungen Alles herfiel. Nur Morhofs Urtheil über die Sprache der Süddeutſchen, „daß bei den Schrifften der Pegnitz-Hirten etwas fremdes ſei, ſo in den Ohren der Schleſier und Meißner nicht wolklinge“, piquirt ihn, und er „kan faſt nicht errathen, was Herr Morhof hiedurch verſtehe“ [2]). Er verweiſt auf Morhofs ſonſtige Liberalität gegen die Dialekte, auf deſſen Buch de patavinitate Liviana, in dem er „an dem Erasmo, Jos. Scaligero, Lipsio und andern großen Leuten ihren Fürwitz tadelt, daß ſie an dem Livio etwas fremdes desideriret et illam Pollionis de Patavinitate calumniam suam fecerint“ [3]). Ziemlich gereizt bemerkt er, „die Herren Schleſier und Meißner werden wol nicht verlangen, daß alle andere hoch-Teutſche Mund-Arten ſich nach ihrem Gehör alleine richten ſollen“ [4]). Die Zeit war nicht mehr fern, wo der alte Gegenſatz zwiſchen Süd und Nord mit den Fehden über die litterariſche Herrſchaft auch den Rangſtreit der Dialekte wiederbeleben ſollte. Die Ueberlegenheit der norddeutſchen Litteratur erkennt Omeis rückhaltlos an und nicht blos Hallmann's, des deutſchen Aeschylus (Neumeiſter) und Caſpars, „des Teutſchen Seneca, Schau- und meiſtens Trauer-Spiele“, ſondern auch „Herrn Chriſt. Weiſens ſchöne Proben“ erringen ſein hohes Lob [5]). Dem Hoffmannswaldau ahmt er ſeine Heldenbriefe nach [6]), es iſt die Frage, ob die Leſer ſeiner Poetik von denſelben ſehr erbaut geweſen ſein werden. Schließlich verfehlt er auch nicht, ſeinen Leſern mitzutheilen, über welche Orthographie ſich der „löbl. Blumenorden“ geeinigt habe und — natürlich unter den nöthigen allegoriſchen Vorausſetzungen — ein mythologiſches Lexikon beizufügen, zu deſſen Empfehlung er nichts beſſeres zu thun weiß, als Zeſens Mythologie ſchlecht zu machen. Auch bei Gelegenheit des eingehend behandelten

---

[1]) Omeis a. a. O. (A. v. 1704) S. 222 f.
[2]) Omeis S. 53.
[3]) Ebend.
[4]) Ebend. S. 54.
[5]) Omeis S. 247.
[6]) Ebend. S. 278 ff.

Echo wird Zesen wegen seiner Freiheiten ernsthaft kritisirt. Er scheint als Prügeljunge zu dienen, da ihm dieselben Vergehen zur Last fielen wie den älteren Pegnitzern. Auf seine Bücher bezieht sich wohl das Compliment: „mit allerhand unnöthigen Neuigkeiten oder alten lächerlichen Mönchgalanterien und Schulfüchsereyn angefüllte" Poetiken. Die übrigen „curiösen Inventionen" und nothwendigen Neuigkeiten dieser Poetik erhellen aus dem Titel. Die Behaglichkeit mit der die gesellschaftlichen und litterarischen Spielereien des Ordens in seinem „Irr-Wald zu Kraftshof" und seinem Censurconcil zu Nürnberg der Oeffentlichkeit preisgegeben werden, bildet übrigens einen würdigen Beschluß seiner litterarischen Wirksamkeit.

V.

Zunftpoeten und Poetenzünfte.

Die Spaltung des Volkes in einen gebildeten und ungebildeten Theil, zwischen denen als unüberbrückbar scheinende Kluft die Kenntniß der alten Sprachen lag, war in allen Ländern eine nothwendige Folge der Renaissance. Eines verbindet sie mit der sonst so verschieden gearteten mittelalterlichen Grenze zwischen saeculum und ecclesia, zwischen Laien und Clerikern: das Zusammenschließen des eximirten Standes zu einer Kaste, zu einer Partei. Freilich, es waren keine weltlichen Güter, die sie zu vertheidigen hatte, keine Pfründen, Herrschaften und Hoheitsrechte, aber etwas ist beiden gemeinsam, die eifersüchtige Wahrung ihres geistigen Einflusses, die Sorge für mysteriöse Abschließung in ein exclusives Heiligthum, für Umhüllung mit einem Staunen und Ehrfurcht weckenden Nimbus. Dies ist der Grund für das jeder Beschreibung spottende Selbstgefühl der ersten poetae, dies der eigentliche Kern des ingrimmigen Hasses von Seiten der bisherigen unumschränkten Herrscher im Reiche des Geistes. Wir sahen, wie aus diesem Kampfe die Apotheose der Poesie resultirte, die Tiraden vom heiligen Beruf, die Selbstbespiegelung der Auserwählten in ihrer göttlichen Sendung. Aus den einzelnen Aposteln wurden bald überall ganze Gemeinden, sie schließen sich zusammen an Höfen und Universitäten, sie setzen sich fort in den Akademien, den Gesellschaften, den cercles, den coins. Bei uns ist schon Celtes der Stifter der ersten humanistischen Gesellschaften, der rheinischen, der danubischen, er ist zugleich der Einführer der klösterlichen

Abscheidung des poetischen Nachwuchses in poetischen Collegien[1]). Wie mußte grade der deutsche Corpsgeist, noch heute so naiv und üppig florirend wie je, diesem Wesen entgegenkommen! Ist es doch bezeichnend, daß die fadenscheinige Comödie der Dichterkrönung hier am längsten vorhielt, wie dies Land „der verrosteten Institutionen" die mittelalterlichen Dichterzünfte, die Meistersingerinnungen am längsten lebend erhielt. Bei all ihrer innerlichen Verschiedenheit, der gemeinsame Zunftcharakter verbindet schließlich wieder die neuen gelehrten Poeten mit den alten ungelehrten Banausen. Namentlich in Deutschland. Die Aehnlichkeit ihrer technischen Tifteleien haben wir zum Oefteren bemerkt. Der Druck der schweren Zeit machte diese Aehnlichkeit vollständig. Die gelehrten Kahlmäusereien verbinden sich mit trostloser geistiger Beschränktheit, aus bescheidenem guten Willen wird dreiste Plattheit, die Freude über die aus ihrer Mitte hervorgegangene Correctheit entartet zu grenzenlosem zünftlerischen Hochmuth. Die gute dichterische Arbeit ist ihr Privileg, die freie Concurrenz, die sich immer noch zu regen wagt, wird plump verachtet und niedergeschrien, Sectirer mit den gemeinsten Mitteln verfolgt und nach Kräften unmöglich gemacht. Es ist spaßhaft, wie diese Leute so häufig auf sich selbst den Titel Zunft anwenden, ohne zu ahnen, wie lächerlich treffend sie sich damit charakterisiren. Sie haben es schließlich durchgesetzt, daß sie Herren des Platzes blieben. Die Poesie selbst räumte ihn ohne Schwierigkeit, schon lange bevor Weise ihr theoretisch den Garaus machte.

Anfangs versuchten es die gelehrten Poeten nicht Opitzischer Observanz (Weckherlin, Schneuber, Rumpler von Löwenhalt) sich zu einem Verein zusammenzuschließen („aufrichtige Tannengesellschaft", gegründet Straßburg 1633). Sie konnten gegen die Opitzianer nicht aufkommen. Mitte der vierziger Jahre scheint sich die Gesellschaft aufgelöst zu haben. Im Jahre 1645 finden wir Rumpler in Zesens deutscher Genossenschaft[2]), und 1648 wurde Schneuber in die frucht-

---

[1]) Erhard a. a. O. II. 105.

[2]) S. „Das Hochdeutsche Helikonische Rosenthal ꝛc. durch den Färtigen" (Zesen). Amsterdam 1669. p. 73: „Das 7 zunftglied J. R. v. L. a. O. (Jes. Rumpl. v. Löwenh. aus O?) ist im 1645 jahre am 4 hornungstage unter dem Zunftnamen des Freien einverleibet" ꝛc.

bringende eingeführt. Außer orthographischen Grillen, die gerechten Spott hervorriefen, hat sie nichts zu Stande gebracht. Schneuber gab erst 1644, Rumpler noch drei Jahr später seine ersten Gedichte heraus. Der junge Mann, der sich im Jahre 1634 in einer Gedichtsammlung nach Opitzischem Muster mit dem tönenden Namen Musa Teutonica dem Publikum vorstellte, durfte sich als den ersten Sprößling des „Dichtervaters" betrachten [1]). Es ist der spätere Häuptling der privilegirten deutschen Dichterzunft Johann Rist, der Pastor von Wedel [2]). Auch er wie Andreas Gryphius wurde in den Niederlanden zum Dichter. Wie dieser strebte er über Opitz hinaus, er hat ihm nur „die schwere Bahn gebrochen" [3]), in seinem poetischen Nekrologe preist er ihn als Uebersetzer und erkennt seine Verdienste um „gut Teutsch" [4]) gnädig an. In seinem Vaterlande wenigstens und speciell in der Zunft der neuen Poeten überstrahlt ihn bald sein Ruhm. Später verdrießt es ihn schon, wenn man von seinem „Opitziren" spricht. (Vorbericht zum Seelenparadies.) Er ist für alle diese Leute das „Liecht der Zeit", der „größte Dichter", das „theure Rüstzeug Gottes" und zugleich der „rüstige" Auserwählte der Musen. „Lutherus Lehr, Euklides hohe Gaben — des Redners von Arpin berühmte Zungen Zier, — des Pindars Tichterey den klugen Podalir — Betrachte diesen Mann, hier kannst du alles haben" [5]). Ein gewisser Petermann übersetzte seine Gedichte mit Beibehaltung derselben Reimarten in rhythmisches Latein, „um sie auch andern Völkern (!) zu vermitteln". Der Kaiser adelte ihn (1646) und die Kaiserin bedauerte, daß er mit den übrigen Ketzern in die Hölle fahren sollte. Alles bewarb sich um seine Freundschaft, wen er verdammte, der war für einen großen Theil Deutschlands verfehmt. Zesen mußte das erfahren. Er durfte es trotz seiner Stellung als Geistlicher wagen, eine so ausgedehnte litterarische Wirksamkeit zu üben und den Orthodoxen zum

---

[1]) Rist übersandte seine Gedichte an Opitz, der ihn (1638) mit einem Dankbrief freundlichst ermunterte.

[2]) Vgl. Hansen, Joh. Rist und seine Zeit (Halle 1872).

[3]) Lob- Trauer- und Klag-Gedicht auf Opitz' Tod (1640) v. 209.

[4]) Ebend. v. 239 f.

[5]) Martini Kempi. P. L. C. Neugrünender Palmzweig der Teutschen Helden-Sprache und Poeterey. In einer gebundenen Lobrede u. s. w. (Jena 1664). S. 220.

Trotz[1]) Schauspiele zu schreiben, in denen der ganze Himmel vorkommt und der liebe Gott Reden hält[2]). Nicht blos als Poet von bewunderter Fruchtbarkeit durch fortwährend erneutes Beispiel, auch als Poetiker durch redselige, oft schimpfselige Vorreden, durch Gründung einer eigenen Gesellschaft und ausgedehnten litterarischen Verkehr, hat er auf die Produktion seiner Zeitgenossen einen Einfluß geübt, wie außer Opitz kein zweiter. Derselbe war allerdings nur quantitativ bedeutend und jedenfalls höchst verderblich. Vieles ist auf Rist zurückzuführen, wofür Gervinus Opitz verantwortlich macht. Schon das sich seinem Ende zuneigende Jahrhundert erkannte seine Schwächen[3]). Es bedarf weiter keiner Erklärung, daß die Persönlichkeit eines deutschen lutherischen Pastors nicht die geeignetste zur Leitung einer poetischen Nationallitteratur ist. Von ihm rührt bei uns die in vielen Poetiken so unangenehm berührende zelotische Verdonnerung der heidnischen Götzen, für die ihm ein „Pfui" des moralischen Ekels noch zu milde scheint, von ihm der puritanische Haß gegen die Liebeslyrik[4]), von ihm die Auffassung der dichterischen Thätigkeit als einer kleinen Erholung in „poetischen Nebenstunden", als „eines Confects nach der Mahlzeit"[5]). Er ärgert sich zuerst wieder über den Titel Poet und bedachte nicht, wie viel er dazu beigetragen das Wort herunterzubringen. Opitz hatte sich nur wegen der „Bulereisachen" entschuldigt, die Liebe blieb ihm trotzdem der „Wetzstein hoher Gedanken". Er war mit Zesen der einzige Dichter des Zeitalters, der außer dem Dichterberuf keinen andern kannte. Man macht es Opitz zum Vorwurf, daß er fremde Muster einführte; man sollte es ihm danken, denn diese Muster Ronsard und Petrarca

---

[1]) S. Rists Auseinandersetzungen mit ihnen in der Vorrede zum friedejauchzenden Deutschland (1653).

[2]) Im letzten Act des friedewünschenden Deutschland. Auch Hansen vermerkt das übel.

[3]) Erdmann Neumeister im Specimen (p. 88) „quando neque dictionis castitas, neque structurae concinnitas, neque ipsi postremo spiritus ac nervi usque quaque numeros implent" etc.

[4]) Die seinige „vernichtete" er später „möglichst", sich unbefangen mit Papst Pius II. und Pico von Mirandola vergleichend. (S. Vorrede zum Poet. Lustgarten 1638.)

[5]) Vorr. z. Poet. Schauplatz 1646.

waren große Dichter und sein Verhältniß zu den Niederländern begründete die Verbindung mit einer Litteratur, die damals auf dem Höhepunkte stand. In Rist kann man deutlich sehen, wie weit man kam, wenn man aus dem eigenen „Wasser" schöpfte.

Rist ist der Urheber jener grenzenlos „nationalen" Selbstgefälligkeit, welche in krähwinkeliger Ignoranz, um Corneille, Racine und Boileau unbekümmert, dahin dichtelte. „Höflichs Frankreichs, schweige doch — Teutschland hat dich schon besieget — Deiner Sprachen fremdes Joch — Ist durch unsre Zunfft bekrieget. — Was durch Spielen ist geschehen — Was durch Suchen ist verrichtet — Was durch Träume ist geschlichtet — Kan die gantze Welt itzt sehen." So schrie er im Jahre 1652 von der Höhe seines „neuen Teutschen Parnaß" und das höfliche Frankreich schwieg. Anfangs hielt er sich mehr an die Weise Opitz', er kümmerte sich etwas um die anderen Litteraturen, wenn auch nur um Leute wie den „Englischmann Owen" (Birken), der einzig aus diesem Grund den gekrönten Poeten bekannt wurde. Er verstand fremde Sprachen. Das Einleitungsgedicht zur Musa Teutonica ist italienisch, französisch, lateinisch und deutsch abgefaßt. Damals bewegte er sich noch freier, er machte sogar Amatoria, denn, wie er naiv hervorhebt, er hatte damals noch „kein Amt". Aber bereis dort findet sich jenes lächerliche Selbstgenügen, das sich von nun an fast in denselben Worten überall wiederholt. Die Nachkommen werden nichts mehr zu thun haben. Namentlich die Poesie ist so „erhoben", daß zu zweifeln, ob auch Griechen und Römer so vortreffliche ingenia gehabt. Opitz hat Petrarca und Ariost erreicht und in Kurzem werden noch mehr Opitii aufstehen. Leider herrscht noch immer der Misbrauch, daß man einen Reimenmacher, der „einen Vers hinzuschmieren" wisse und einen „Teutschen Poeten" gleich achte. Rist führte das Schimpfen auf die Versifexe ein, das bei diesen Leuten wie eine Pest grassirt, die man als „Bönhasen, Pedanten (!) und Schlüngel" bezeichnete, als „Bierfiedeler, Thürenbeschmeißer, Wände und Mauernbekläkker" den „echten Künstlern" gegenüberstellte [1]). Es erscheint als ziemlich billiges Vergnügen, da niemand wußte, wer eigentlich gemeint sei. Ueberdies hatte man nur die formalen Sünder im Auge. Rist schrieb gegen diese auch eine Poetik, deren Titel (nach

[1]) Vorbericht zum Seelenparadies.

dem Vorbericht zu den Musikalischen Katechismusandachten 1656) „von den Mängeln Teutscher Poesie“ gelautet hat, und worin er, wie er in der Vorrede zum Poetischen Lustgarten (1638) verkündet, alles das, wodurch „unsre schöne Sprache muthwillig verwüstet zerrissen und verderbet werde“, scharf hernehmen würde. In erstgenanntem Buche erzählt er, daß sie ihm der Krieg geraubt. Die schwedischen Soldaten benutzten 1644 seine Papiere zur Feuerung, wodurch sie sich freilich nicht so an Kunst und Wissenschaft versündigt haben, als die des Chalifen Omar. Wie die Forschung aber an Omars Barbarei, so konnte sie auch an dieser Geschichte zweifeln, weil sie gar so sehr nach dem alexandrinischen Brande zugeschnitten ist.

Auch das nationale Thema scheint Rist nur der Schimpfereien halber aufzugreifen, zu denen es Gelegenheit gab. Schon im Klaggedicht auf Opitz' Tod (1640) heißt es: „Was soll das serviteur, die chosen, das changiren — das: Herr excuse moy, das lumpen pardonniren“ [1])? Die Bauernjungen wissen serviteur und monsieur zu sagen und „die Bernhäuter und Stallbuben schelten einander Cavalier“. Ganz allein für diesen Zweck ist bestimmt: „Baptistae Arnati (Joannis Ristii) vatis Thalosi (Holsati) Rettung der Edlen Teutschen Hauptsprache ꝛc.“ (1642). Die Vorrede („an den Auffrichtigen Leser“) glaubt sich mit Tadlern auseinandersetzen zu müssen, die durch diese ganze Litteratur spuken, deren Wesen und Charakter aber schemenhaft ist. „Meister Hämmerlein“ konnte noch „dawider schnattern“, daß er dem gottlosen Papisten Opitz ein Loblied sang und zugleich einen „Kriegs- und Friedensspiegel“ ankündigte [2]), aber welcher „Herr Zoilus“ sollte so gegen eine „Rettung der teutschen Hauptsprache“ eifern, daß Rist in so furchtbaren Kraftausdrücken gegen ihn losziehen mußte? So ist auch die Satire gegen das auslandssüchtige Junkerthum wesenlos, da man mit allgemeinen Phrasen dagegen belferte und ebendemselben in Widmungen, Lob- und Ehren-

[1]) v. 249, 50.

[2]) In der Vorrede zum Lobgedicht auf Opitz. Die krampfhafte Vertheidigung Opitzens wegen Religionslosigkeit oder Katholicismus kehrt häufig wieder. Namentlich letzteres war Rist wichtig, da man ihm seit seinen Beziehungen zum kaiserlichen Hofe dasselbe vorwarf. Er habe sich verpflichtet, keinen seiner Söhne Theologie studiren zu lassen u. dgl. Eine „Lobrede auf Ferdinand III.“ (Hamburg 1646) mußte bei einem protestantischen Pastor allerdings auffallen.

gedichten schweifwedelte. Kam es einmal zu einem wirklichen Conflict, so zog man sich feig zurück. Rist wollte es z. B. seinen hohen militärischen Gönnern nicht gern Wort haben, daß er (im „Friedwünschenden Deutschland") die Roheit des Soldatenstandes tadele, als einer seiner unbekannten Feinde „Simei" (der Mann aus dem Stamme Sauls der David schmähte II. Samuelis 16, 5) in Münster und Osnabrück verschiedene „hitzige Cavaliere" gegen ihn aufbrachte. (S. Vorrede zu dem Stücke.) Wirkungsvoll ist die Verkörperung der ausländischen Windbeutelei in der Person eines jener parlirenden Junker, Pomposianus Windbrecher, Herrn zu Schneideberg, der den alten Blackscheißer, der unter dem Namen „proverbia Erasmi" [1]) sonst bekannt sei, par Dio sante mores lehren will, es für eine große honte hält, daß „wir uns von einem elenden Poeten illudiren als die leichtfertigen Charlatans, Rodomonten, Spaventen[2]) ausfilzen lassen müssen", und der es nicht begreifen kann, was doch solcher Leute intention seyn mag und warumb dieser Holsteinische Versen-Schmidt mit seinem „Martini Opitii" Alles nach dem teutschen model will haben. Das ist wenigstens ein satirischer Klang, aber er verliert an Wirkung, wenn nun Herr Ernst Teutschherz, Freiherr von Redlichhausen, Obrist, sich auf eine höchst ernsthafte Widerlegung einläßt. Daß das Buch noch eine überschwängliche à la mode Liebeserklärung eines Herrn Liephold von Hasewitz, Herrn zu Leimstangen an Fräulein Adelheid von Ehrenberg enthält, bei der er durchaus an die falsche Adresse geräth, ist nicht so übel; nur fällt auch das Fräulein bei ihrer verweisenden Antwort mit ihrer gelehrten Vergleichung der durch die Mönche verderbten lateinischen Sprache zu sehr in das Dociren und durch ihren Kraftstil gar zu plump aus der Rolle. Gerade um die Mitte des Jahrhunderts waren satirische Werke in dieser Tendenz häufig, nicht blos bei den Poetikern und Sprachgelehrten. Welche Wirksamkeit Moscherosch geübt hat, ist bekannt.

Rist's „poetischer Schauplatz" (1646) machte so zu sagen Epoche. In der Dedikation an seine Herzogin Sophie Amalie hofft er bedeutende Wirkungen von der Annahme dieser Widmung. Nun müßten

---

[1]) Bezieht sich auf die querela pacis.

[2]) Rist soll einen „Capitain Spavento" oder „Rodomonta des Espagnolles" aus dem Französischen übersetzt haben. Vgl. Neumeister p. 88.

alle Tadler verstummen. Das ist nicht bloße Phrase. Es ist unglaublich, wie privat der Charakter der Litteratur war und wie machtlos in Folge dessen jede Kritik. Den Ehrendichtern, unter denen wir außer den Nürnbergern auch entferntere Autoritäten, Tscherning und den Zesianer Bellin, treffen, ist er bereits „Opitius secundus". Die Sammlung enthält Rist's Bestes; auch jenes Lied „an eine sehr schöne Bluhme, als er dieselbe im Frühling mit grosser Verwunderung ansahe", das von Herder in die Volkslieder aufgenommen wurde, als „von Rist, einem zu sehr vergessenen Dichter". Der „nothwendige Vorbericht an den Teutschen Leser" bringt eine offene Absage an die lateinische Poesie. Auch er habe lateinisch gedichtet, werde aber diese Produkte nie herausgeben, da er sich seiner Muttersprache verpflichtet fühle und seine lateinischen Gedichte kaum mit Taubmann und Heinsius, geschweige mit Vergil und Horaz verglichen werden könnten. Es ist wichtig, daß man anfing dies theoretisch einzusehen, wenn man auch zu der klaren Einsicht der Unmöglichkeit jeder nicht vaterländischen Poesie noch nicht gelangte. Später steigerte sich dies Selbstgefühl noch. In der „alleredelsten Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemüther ꝛc." (von 1666) erzählt Rist, wie Schupp ihm etlichen Gern-Klugen gegenüber Recht gegeben habe, „daß er unlängst einen, der der lateinischen Sprache unerfahren, in der Dichtkunst aber sehr wolgeübet, zu einem Kayserlichen Poeten habe gekröhnet". Es ist nur das Schlimme, daß wir an Stelle der umgestürzten Götter der Plejade nicht wie Frankreich um dieselbe Zeit Ebenbürtiges zu setzen hatten, sondern die leeren, kahlen Piedestale anbeteten. Außerdem gerirt sich diese Anrede bereits als meisternde Kritik der Zunftgenossen. Sie zerfallen in fünf Gruppen, es fehlt hier schon nicht an Hieben auf die Orthographisten wie Schneuber und die Zesianer, obwohl Zesen selbst damals noch Ruhe hatte. Auch die, welche von nichts als von Venus, Cupido und anderen heidnischen Götzen voll sind, werden nicht geschont, ebensowenig als die Pasquillanten, die von „nachdenklichen" Satirikern „wol unterschieden". Die Klage über die Pasquille war aus der Renaissancepoetik herübergenommen, im Deutschland des 17. Jahrhunderts war sie um so berechtigter, als die Pasquillanten, in Zwecken und Motiven von philiströser Gemeinheit, kaum noch zur Litteratur gehörten und mit ihr am wenigsten zu

thun hatten[1]). Erst die fünfte Art sind die rechten Poeten „gelährte, verständige, vielbelesene und danebenst in Künsten und Sprachen wol erfahrene Leute". Bei ihnen „fliesset alles gleich einem vom Hügel herab-rieselndem Wasser recht lustig daher, ja wer es liesset oder höret, der kann schwerlich urtheilen, ob das Gedichte in einer zierlich gebundenen oder ungebundenen Rede sey verfasset, welches denn vor ein sonderliches Merkzeichen eines gar guhten Poeten wird gehalten". Also prosaische Construction! Das Bild vom Wasser scheint von Rist unzertrennlich. Auch Zesen, wenn auch in der besten Meinung, „buchstabwechselte" den Namen des Mannes in „Es rinnt ja so". Schienen jemandem die Verse allzu reichlich zu fließen, so wird er damit beruhigt, daß man ja nicht alle Strophen eines Gedichts zu lesen brauche[2]).

Die sehr ehrenvolle „Einnahme" in den Palmenorden (1647) war nach Rist's damaligen Erfolgen (der Adel!) sehr natürlich. Als er sein „Friedewünschendes Deutschland" der Gesellschaft widmete, empfing er als Dank ihre bis dahin veröffentlichten Schriften. Schon im Poetischen Schauplatz hatte Rist Ludwigs Orden in den Himmel gehoben. „Das Friedewünschende Deutschland, In einem Schauspiele öffentlich vorgestellt und beschrieben durch ein Mitglied der Hochlöbl. Fruchtbr. Gesellsch."[3]), erhebt dieselbe nicht nur in der Zueignungsschrift mit Nennung ihrer Führer, sondern auch im Stücke selbst (III. Handlung) wird sie von Mercurius in der Strafrede, in welcher er dem armen Deutschland alle seine Sünden vorrechnet, in einer für den Druck offenbar eingeschobenen Stelle, höchst anerkennend erwähnt. Das Stück wurde aufgeführt und wenn man Rist glauben soll, war es im Hamburger Theaterleben ein Ereigniß. Veranlassung war eine Gesellschaft schauspielernder Studenten aus Königsberg unter Direktion eines Andreas Gartner, die ihn, wie er ausführt, bestürmten, ihnen ein Stück zu schreiben. Anfangs scheint ihm seine Pastorwürde Sorge gemacht zu haben, aber als er auf den Stoff verfiel,

---

[1]) Für litterarische Pasquille fehlte die erste Bedingung: Interesse für die Litteratur. Desto häufiger scheinen private (namentlich amtliche) Verdächtigungen gewesen zu sein. In diesem Sinne ist Gervinus' Aeußerung über diesen Gegenstand zu nehmen.

[2]) Zueignung zur Sabbatischen Seelenlust 1651.

[3]) Herausgegeben mit einer Einleitung von Schletterer. Augsburg 1864.

den die Friedensverhandlungen zu Münster an die Hand gaben, schwanden alle Bedenken. Trotzdem er das Stück sehr flüchtig, „innerhalb acht Tagen zu Papier gebracht" habe, so berichtet er, hätten sich doch „die Zuseher schier erdrukket". Besonders hebt er das Interesse, das hohe Standespersonen, Herzöge ꝛc. daran genommen, hervor. Die ungebundene Rede, die er in dem Stücke anwendet, rechtfertigt er mit der Rücksicht auf die Aufführung. „Man findet sehr wenig Schauspieler, welche allerhand Ahrten der heutzutage üblichen Vers recht und wohl klingend außzusprechen wissen." Er hat Freude an der Prosa. „Es ist nichts mühsameres", als Verse im Schauspiel. „Dagegen nichts lustigeres noch anmuthigeres, als wenn man frei mag Reden, insonderheit wo die Spieler guhtes Verstandes sind und von dem rechten Zweck nicht leicht abweichen." Er mag also — mit Recht — keine Improvisatoren mehr. Sein Ideal aber sind „diejenigen Trauer- und Freudenspiele, welche von wolgeübten Spielern in ungebundener Rede mit untermengeten beweglichen, in die Musik versetzten Liederen und Reimen den Zusehern vorgestellet werden". Das ist kein „Melodram" (Recitation mit Instrumentalbegleitung), sondern die bekannte Dialog-Oper und Operette, wie sie bis auf Webers Euryanthe und die Pariser große Oper, seitdem das Secco-Recitativ allmählich abgekommen war, in ganz Europa herrschte. Damals war das Recitativ noch unentbehrlich; bildete es doch noch den Hauptbestandtheil des „Singspiels". Im Stücke selbst beweist die Einführung der alten Helden „Ehrenvest" (Arioviſt), Hermann (Armin), Claudius Civilis und Wedekind (Wittekind) den gelehrten Poetiker. Sonst kommen nicht blos Allegorien, sondern auch Typen vor, als Vertreter ihrer Völker: der Don Antonio, Monsieur Gaston, Signore Bartolomeo und Herr Karel (der Schwede). In der Unterhaltung der Personen dieser Stücke (Friedejauchzendes Deutschland, Nürnberg 1653) kehrt der „ratio status" häufig wieder. Der „Staatsmann" ist, wie wir schon bei Birken sahen, der personificirte Uebelthäter und Intrignant. In den Zwischenspielen giebt es Bambocciaden im Stile der Schimpfspiele, der Satiren und Abenteurer-Romane. Die Stoffe des Simplicissimus und der simplicianischen Schriften spielen überall hinein[1]).

[1]) Die Musik zum friedejauchzenden Deutschland ist von M. Jakobi, der als

Eine Art poetische Musterſammlung, Ergänzung „zu jeder" Poetik iſt Riſts „Neuer Teutſcher Parnaß" (Lüneburg 1652), worin die „kunſtliebende Jugend" alle ihr nöthigen Reimarten findet. Doch iſt dazu des Suchenden (Schottels) Verskunſt unumgänglich. „Schämet Euch doch in Eur Hertz und Bluht hinein, daß Ihr wollet Verß machen, und wiſſet nicht einmal welche Silbe lang oder kurz iſt." Ob die Guten das aus Schottel gelernt hätten? Die Poeſie erfordert nicht blos „eine ſonderbahre, lebhaffte, friſche, geſchmückte völlige („plena" bei Scaliger) und mit anmuthigen Figuren durch und durch gezierte, gleichſam verblühmte Art, einen hohen Verſtand, treffliche Scharffſinnigkeit, groſſe Geſchicklichkeit", ſondern vornehmlich „langwierige Uebung und eine färtige Fauſt" [1]). Die „verblühmte Art" läßt eine leiſe Hinneigung zu der Manier der Pegnitzſchäfer vermuthen, welche in Folge der nahen Beziehungen zu Nürnberg in Riſt's höherem Alter ſich wirklich herausſtellte. Harsdörffer hatte er ſich 1644 durch eine devote Widmung von „Holſteins Klaglied" verbunden, der ſich durch einen Pokal (nicht in Verſen!), durch Einführung in ſeinen Pegnitzorden und die fruchtbringende Geſellſchaft ſofort erkenntlich zeigte. Freilich iſt dieſelbe nicht ſehr ſtark, aber bei dem Manne, der nichts lieber that, als auf Dunkelheit und Geziertheit zu ſchimpfen, um ſo auffälliger. Drang doch dieſe Blümelei durch Dilherr auch in die proteſtantiſche Predigt jener Zeit ſo ſtark ein, daß noch die heutigen Theologen in etwas kanzelrichterlicher Weiſe darüber zu Gericht ſitzen [2]). Bei Riſt ſpricht ſich das noch in ſeinen Excurſen über die Malerei in der „alleredelſten Beluſtigung" (1666) aus, der vor allen Künſten der Preis zuertheilt wird, während die allerchriſtlichſten Zunftpoeten (die Königsberger, Neumark, Birken) für gewöhnlich nur die Muſik gelten laſſen. Sonſt iſt auch für Riſt (Zueignungsſchrift zur Sabbatiſchen Seelenluſt, Lüneburg 1651) der Pſalmiſt einziges Vorbild der Poeſie. Dies Hinneigen zu den Spielereien der Pegnitzſchäfer bekundet ſich am deutlichſten in dem Weſen und den Tendenzen der von Riſt gegründeten Dichtergeſellſchaft, des Elb-

---

Cantor in Kiel, ſpäter in Lüneburg ſtand. Er gehört zu den nicht ſeltenen Muſikern jener Zeit, die auch dichteten.

[1]) Vorbericht zu den neuen himmliſchen Liedern 1651.

[2]) S. d. Artikel in Hertzogs Real-Encyklopädie 1. Aufl. XX. S. 410 ff.

schwanenordens. Die „Cimberschwäne" halten aber den Vergleich mit den Blumenhirten nicht aus. Sie repräsentiren die ganze Trostlosigkeit und Geistverlassenheit des damaligen Dichtertrosses. Der Orden ist 1656[1]) von Rist gestiftet worden, als ein Pflanzgarten für den „durchlauchtigsten Palmenorden". Wilhelm „der Schmackhafte" ließ die Elbschwäne gewähren und ließ sie gackern, als sie anfingen in Zesens Manier zu orthographisiren und zu deutschthümeln. Der Haupthetzer gegen Zesen sah in seinem Bunde schließlich einen der ärgsten Zesianer, Konrad von Hövelen (Candorin).

Außer der Lobschrift Candorins[2]), in der die deutschthümelnde Arroganz höchst komisch spricht und noch komischer schreibt, so daß man sie ebensogut die boshafteste Persiflage auf den Orden nennen könnte[3]), hat derselbe auch einen dickleibigen Beitrag zur Poetik geliefert, von dem fast dasselbe gilt. Trotzdem war er zu seiner Zeit hochberühmt, viel benutzt und noch der spottsüchtige Neumeister[4]) nennt den Verfasser „velut ab Orfeo quodam edoctus". Schon der Titel dieses Opus sagt genug[5]). Die „vornehmsten Poeten" sind der große Rist und der geniale Justus Sieber. Der Verfasser ist der damalige Conrector am Brandenburger Gymnasium Balthasar Kindermann, im Elbschwanenorden „Curandor". Rist und die übrigen „Cimber-Swäne" schätzten ihn sehr hoch; die Poetik „Curandors"

---

[1]) Doch findet sich in Rist's Parnaß (1652) bereits ein Schäfergedicht auf die Hochzeit des Georg Reiche, Landschreibers in Ditmarschen, „in der Hochlöbl. Elbeschäffer Gesellsch. „Floridan" geheissen". S. Hansen a. a. O. S. 145.

[2]) „Des Hochlöblichen ädelen Swanen-Ordens deutscher Zimber-Swan, Lübeck 1666."

[3]) Vgl. Otto Schulz. Sprachgesellschaften S. 46, wo auch Auszüge zu finden sind.

[4]) Specimen. p. 60.

[5]) Der deutsche Poet, darinnen gantz deutlich und ausführlich gelehret wird, welcher gestalt ein zierliches Gedicht, auf allerley Begebenheiten, auf Hochzeiten, Kindtauffen, Gebuhrts- und Nahmens-Tagen, Begräbnisse, Empfah- und Glückwünschungen u. s. f. So wohl hohen als niederen Standes-Personen, in gar kurtzer Zeit kan wol erfunden und ausgeputzet werden, Mit sattsahmen und aus den vornehmsten Poeten hergenommenen Gedichten beleuchtet, und also eingerichtet, daß den Liebhabern der Göttlichen Poesie dieser an statt aller (bisher) geschriebenen Prosodien und Poetischen Schrifften (!) zur Nohtdurfft dienen kan, Fürgestellet durch ein Mitglied des hochlöbl. Schwanen-Ordens. Wittenberg 1664.

(auch) frei: Curander „propter carmen“, denn es reimt sich meist auf: „bei einander“) fordert die staunendsten Ehrengedichte heraus, der poetische Name Kindermann giebt Stoff zu den geistreichsten und, wie sich denken läßt, decentesten Anspielungen, die von einer rührenden Einförmigkeit sind. Das Buch ist dem Sohne des großen Kurfürsten gewidmet, dem späteren ersten Könige von Preußen. Curandor ist natürlich auch Dichter, er hat einen „Lobgesang des Zerbster Bieres“ verfaßt. Rist gilt mit seinen Ansichten von Poetik als unumstößliche Autorität. Der verlogene Haß gegen die „verfluchten Abgötzen“ und ihre „schändlichen Laster und Untugenden“ hindert nicht ein ausführliches Lehrbuch der Mythologie beizufügen und die höllischen Geister und Gespenster in den Beispielen ganz unbefangen herumspuken zu lassen. Ein förmlicher Kampf hatte sich in Hamburg gegen die Lateinschulen und ihre „alten heidnischen Hurenjäger und Schandlappen“ erhoben, ein Dr. Mengering übertreibt in einem Scrutinium Conscientiae, daß man die ars amandi des Ovid mehr lese, „dann den lieben Catechismum des heiligen Vaters Lutheri“. Rist ist schon der Terenz ein Dorn im Auge. Das Hochw. Hamburger Ministerium stimmte endlich zu und hält dafür, daß Luther, hätte er nur zu seiner Zeit schon Schöne's (Schoenaeus) Comödien und Tragödien gehabt, „diese viel eher als den Plautum und Terentium der Jugend würde recommendiret haben“. Aber das Ministerium ist dabei das billigere und hat eine weit höhere Meinung von der classischen Litteratur, als diese Poeten und Poetiker. So entblödet sich Kindermann nicht „Plätze“ aus Harsdörffer, Hannann u. a. auszuschreiben, „auf denen man ein Pferd tummeln könnte“. Um doch etwas von Harsdörffer abzuweichen läßt er „die Wintzer oder Weinhacker die ersten Gedichte singen“. Sein Gewährsmann für das Epigramm ist der einzige Ziegler[1]), der in seinem Madrigalenbuche[2]) dazu verleitet hatte, Madrigal und Epigramm so durcheinander zu werfen, wie es hier (S. 287)

[1]) Caspar Z., Professor und Appellationsrath zu Wittenberg, Schwiegersohn Buchners.

[2]) „Von den Madrigalen, Einer schönen zur Musik bequemsten Art Verse, Wie sie nach der Italienischen Manier in unserer Deutschen Sprache auszuarbeiten nebenst etlichen Exempeln.“ Zum ersten Male 1653. 2. Aufl. Wittenberg 1685. Die Schrift bringt als Empfehlung das Bruchstück eines Briefes von Schütz an den Verfasser, in welchem der berühmte Componist die Wichtigkeit dieses „generis

geschieht. Für das Heldengedicht kennt er nur Opitz und bringt in Folge dessen natürlich nur Lehrgedichte, für das Drama, das „Meisterstück der Poeterey", nur „Herrn Harsdörffer" und die aus Opitz-Scaliger durch alle Poetiken gehenden Gemeinplätze. Er „erfreut" sich wie die meisten seiner Collegen bei Erklärung des φόβος „darum", weil er sich „ausser Gefahr derjenigen Dinge befindet, welche so vielen Augen vorgestellet werden". Er faselt von πάθη und ἤθη und nimmt erstere für die Tragödie, letztere für die Comödie in Beschlag. Im Uebrigen ist ihm die Sache „allzu weitleuftig". Er behandelt sie nur aus Zittauischem Lokalpatriotismus. Begeistert preist er den „herrlichen und über alle masse kostbaren Schauplatz auf dem dortigen Rathhause, auf welchem Jährlich zu gewisser Zeit von der Schulen daselbst, auff Angebung des Rektoris, eine erbauliche (wie sie dan zum öfteren auch wechselsweise Trauer- und Hirtenspiele vorstellen) Comedie, bald in Lateinischer, bald in unser alleredelsten und ältisten Muttersprache der gantzen Stadt nach vorhergegangenen öffentlichen und allerprächtigsten Auffzügen mit Verwunderung und Ansehung alles Volkes gespielet wird" [1]). „Der grundgütige Gott erhielt" nicht nur des alleredelsten Kindermann „weitberuffene Vater-Stadt, bey solcher ruhmwürdigen Glückseligkeit", sondern erhöhte dieselbe noch unter ihrem classischen Theater-Rector Christian Weise. Ausführlicher als beim Drama wird dieser Poetiker bei der Fabel (Cap. V.). Hier hat er zum Gewährsmann, den „Sinnreichen und treflichen Poeten" und Poetiker, „Herrn Johann Hübner", seinen „vornehmen Academischen Freund und Bruder". Dies dunkelleuchtende Litteraturlicht hat in seinem „Parnaßischen Lorbeerbaum" eine sehr thörichte Eintheilung der Fabel gemacht. Er theilt sie in „dreyerley Arten", in die „Majestätische, Lust- und Kurze Fabel". Es ist natürlich nichts weiter, als eine Vermengung des Aristotelischen μῦθος mit der fabula des Phaedrus. In den ziemlich weitläuftigen Ausführungen finden sich ziemlich weitläuftige Mißverständnisse und Unklarheiten. Merkwürdig ist nur, daß auch die „kurze" oder, wie Kindermann sie lieber nennt, die „Schlußfabel" noch nicht das ist, was wir jetzt unter Fabel ver-

---

Poeseos" für die „Italianische Musik" erörtert und zu eifriger Pflege desselben in der deutschen Litteratur aufmuntert.

[1]) Poet. S. 244 f.

ſtehen. Charakteriſticum iſt nur die Kürze und das „nach dem Schluß eilen", es können alſo außer der moraliſchen Fabel ganz folgerichtig auch alle „Epigrammata, Quadrains, Sexains, Huigdains, Sonette u. dgl. kurze Gedichte" [1]) von den beiden geiſtreichen Poetikern hierher gezählt werden. Daß die eigentliche Fabel doch der Kern iſt, merkt man nur aus den beigegebenen Beiſpielen (namentlich Götterfabeln), es gehört aber ein ziemlich ſcharfes Geſicht dazu, ſie als ſolche zu erkennen. Am Schluſſe giebt es noch Exemplificationsgedichte (von wieder einem andern — Chriſtian — Hübner), die dazu dienen alle Vorſchriften und Fehler (!) der Metrik zur Anſchauung zu bringen.

Eine andere charakteriſtiſche Aeußerung der Zunftpoetik aus eben dieſen Kreiſen ſchließt ſich mit fortwährendem Bezuge an die letztbeſprochene an. In ihr [2]) übertrifft ein „pedantiſcher Schulfuchs" im Ernſt jede Carricatur der damaligen Satire und Comödie. Trotzdem bewundert ihn ein ganzes Heer von Rektoren, Doktoren aller Art. In ihren Augen iſt er „Alter Maro, Cicero, Homerus", ſeine Gedichte „arte nova vincere Celten queunt". Im Jahre 1686! Das iſt zu bezeichnend für dieſe greiſenhafte Renaiſſance. Blind und taub für alles was geſchieht und geſchah, lallt ſie von ihren Jugenderinnerungen von der „altneuen Poeſie", vom Conrad Celtes. Die Poeſie iſt noch immer „eine Kunſt und nicht ein Handwerk", „aber das I. Requisitum iſt die Orthographia". Der „gebohrene Poet" kommt „Paulatim, Pedetentim, Gradatim im Poetiſchen Studium fort". „Durch Erkäntnus der Quantität der Sylben kommt man zu den Pedes" ꝛc. „Das übrige wird ſich leicht finden" (!). Er reimt immer gleich das Alphabet durch, ſo findet ſich das Uebrige leicht. Die „Begriffe zierlich zuſammengeſetzter Verſe" (ſo heißen nämlich bei ihm die „Gedichte") theilt er ein: „1) nach den Pedes. 2) Zahlen der Zeilen oder Reigen (!). 3) Nach der Setzung der Verſe ꝛc. 4) Nach den erſten Erfindern. 5) Nach der Materie. 6) Nach der euſerlichen Form. 7) Nach den Rhetoriſchen Figuren. 8) Nach Ca-

---

[1]) ebend. S. 145.

[2]) „I(n) N(omine) J(esu) M. Theodori Kornfeldi. P(oetae) L(aureati) C(aesaris) et O(rdinarii) P(rof.) P(oeseos). Selbſt-Lehrende, Alt-Neue Poeſie Oder Vers Kunſt Der Edlen Teutſchen Helden-Sprache. . . Nebenſt guter Invention der Gedichter. Deutlich vorgeſtellet ꝛc. Bremen 1686.

balliſtiſcher und Arithmetiſcher, Item nach üblicher Poetischer Kunſt". Zu der Materie gehören: „1) Heroiſche oder Alexandriner (!). 2) Epithalamium etc. 10) Comicum, ein Comoedie oder Luſt Gedicht. 11) Tragicum oder Trauergedicht". Zu der Klaſſe der „euſerlichen Form" gehören „1) Die Kreutze. 2) Die Becher ꝛc. ꝛc., die Eyer, die Häuſer, die Klöſter". „Wenn die Buchſtaben der Reigen oder Verſen einen Nahmen oder eine gewiſſe Wort machen", ſo iſt das eine Figur (!). So erklärt er alſo „Epizeuxis" „wenn die Verſe mehrentheils aus einem Wort beſtehen und gleich reimen", „Anadiplosis seu Climax" = Kettenreim (z. B. „Das Laſter Leben werfet weg — Weg gehet von der Sünder Steg."), „Anaphora" gleichbedeutend mit Anagramm, „Symploce" = „Klapp- oder Duppel-Reime", „Epanalepsis" = „Ringelreime", „Epanodos" = „Cäſurreime", welche er früher natürlich verboten hat. „Aposiopesis" = „Hinkende und Schillerreime". Dazu gehört auch der „Dialogismus" „Geſprächgedicht". Die Cabbaliſtiſche Kunſt (die Cubus, Trigona, Paragrammatismus, Eteostycha) ꝛc. erſcheint uns zu hoch, um darauf einzugehen. Cap. XX. behandelt die Gedichte „nach den Authoren", Phaleucio (!) Sappho (!) etc. Ein „Alcaiſches Gedicht" „beſtehet recht aus Alcaiſchen Strophen nach den rechten Alcaiſchen Lateiniſchen Verſen und Strophen des Horatii; alſo das die beiden erſten Zeilen beſtehen aus 2 rechten Alcaiſchen Verſen" ꝛc. Eine Muſtererklärung! Den „Sapphus" übergeht er. Am Schluſſe geht ihm ſein Bischen Verſtand aus und er baut nichts wie lauter Kreutze, Säulen, Eyer, Büſche, Berge, Parnaſſe, Sanduhren, ja wie er oben verkündet hatte, wirklich „Klöſter". Durch ihre ſpaniſchen Spielereien und ihr humaniſtiſches Kauderwelſch gehört dieſe traurige Figur noch in die Vor-Weiſeſche Epoche. Trotzdem weiß er bereits vom rhetoriſchen Drill der Poeſie, den Weiſe aufbrachte. Die Inventio verbannt er zwar in die Rhetoricam und Oratoriam. „Aber zur Poeſie kann ſie gebraucht werden." Man könne ſie hernehmen 1) „von den vier Theilen der Welt, als von Europa, Aſien ꝛc." 2) „von den vier Ecken der Welt, als Oſten, Weſten ꝛc." „De affectibus vide Ethicam." Er darf ſich nicht beklagen, wenn der um ſein Geld geprellte Schüler am Schluſſe ſehr reſpectlos wird[1]).

[1]) Schüler: Was hat man hier gethan?

Trotzdem verfehlt er nicht aus „von Werthers Epigrammen“ (Jena 1664) sein Epigramma ad Zoilum anzuhängen. Der Zoilus fand sich leider nicht[1]).

Der traurige Eindruck, den diese letzten Träger der Renaissancelitteratur hervorrufen, wird noch verstärkt, wenn man bemerkt, wie sie all ihre schlechten Seiten so wohl zu bewahren wußten. Der ihr anhaftende persönliche Charakter mit seiner Gehässigkeit und Verfolgungssucht, erscheint nun, da bedeutende Motive fehlen, als wahrhafte Carrikatur. Es ist nur ein neuer Zug in der Zunftphysiognomie. An Rist reihen wir Zesen, weil sich die Parteien dieser Männer wie zu einem Kampfe aufs Messer gegenüberstehen, durch Schimpfen verdächtigen, aber auch durch Proselytenmacherei einander zu schädigen suchen. Vornehmlich gilt dies von dem erstgenannten, den Zesens wachsender Einfluß auf seinem speciellen Terrain (Niedersachsen) sehr bald unangenehm zu werden begann. Ueberdies waren die Individualitäten der beiden, soweit man hier von solchen reden darf, durchaus entgegengesetzt. Das gespreizte Pathos des einen durfte dem andern sehr wohl als Verrücktheit erscheinen, wie umgekehrt Rists derbe Nüchternheit als rohe Plattheit. Gut können sie nie mit einander gestanden haben, wenn sie sich auch formell gegenseitig becomplimentiren, Rist in der „Rettung“ (1642) und im „Poetischen Schauplatz“ („der Königin Tugend Kammerjunker“), wo es trotzdem an Stichen auf die Orthographisten und Sprachtyrannen nicht fehlt, Zesen durch die Widmung der Scala und ein Ehrengedicht[2]) in Rists „Holstein vergiß es nicht“ (Hamburg 1648). Zesen näherte sich damals schon den Dreißigern und war noch immer bloß Poet. Es

---

Lehrer: Man hat aus Apollinis Hand ein Glas voll Musenwasser angenommen, welches man dem jungen Liebhaber der deutschen Poesie zu schmecken darreichet.

Schüler: Stehet hie denn frey solches zu thun?!

Lehrer: Ja ebenso frey wie andern (!); Weil mein Caesareum Diploma Poeticum mir solches erlaubet hat.

[1]) Neumeister bespricht in einem langen Artikel seines Specimen (p. 62) dies Opus ganz ernsthaft, ja lobend. Er findet darin „quaedam observatu non indigna“; nur von den Pyramiden, Creuzen ꝛc. räth er dem Verfasser freundlich abzustehen.

[2]) „In Wedel am 29. Juni 1648“, auf der Durchreise von Holland.

bekam ihm schlecht, daß er darin sich Opitz zum Muster nahm, der weltgewandter und practischer war als er. Auch die Zeit war eine andere geworden. Nur daß Zesen in den Augen seiner Collegen ein anstellungsloser Lump war, hat ihre maßlosen Angriffe möglich gemacht. Was haben sich Männer wie Schupp, ja Rist selbst, im Bewußtsein ihrer Amtswürde erlauben dürfen. Dazu mochte wohl kommen, daß er, wie sich einer seiner Jünger ausdrückt, „ihnen zu hoch gestiegen“ [1]). Auch er erhielt vom Kaiser den Adel, überdies unzählige Titel und Ehrungen. Zesen hatte vornehme Gönner, ja Bewunderer. Alle seine Dedikationen zeigen vornehme, bekannte Namen (Moritz von Sachsen, „der Schweden und Gotten göttliche Kristine“ u. a.). Er begründete natürlich, wie die anderen Führer, Harsdörffer und Rist, seine Privatzunft, die deutschgesinnte Genossenschaft. „Im 1643. jahre zur lieblichen Maienzeit in einem schönen Rosengarten“ [2]) bei einem „Lösemahle“ begann dieser poetische Verein, dem man seine nicht ganz nüchterne Entstehung später immer mehr anmerkte. Zesen gehörte schon zu einer jener vielen Privatverbindungen ähnlichen Charakters, „der neunständigen Hänseschaft“, welche im Dunklen geblieben ist. Dies sein eigenstes Werk aber nahm einen erstaunlichen Fortgang und es ist begreiflich, daß das die Stimmung für Zesen bei den Häuptern der Fruchtbringenden, Blumenhirten und Elbschwäne nicht grade erhöhte. Die Gesellschaft erregte im Auslande Interesse, sie hatte Jost van der Vondel unter ihren Mitgliedern, der das Oberhaupt den „Färtigen“ mit schmeichelhaften Zuschriften [3]) ehrte, einen Franzosen, der eine deutsche Grammatik schrieb [4]), die

[1]) Zuschrift des „Wohlriechenden“ an Zesen vor der Helikonischen Hechel.

[2]) „Verzeichnis der sowohl übergesetzten, als selbst verfasseten Zesischen Schriften vor fünfzehn jahren zum Druck befördert durch den Dringenden (Phil. von Bärenstett) ꝛc., nun aber mit den nach der Zeit gedrukketen ꝛc. Schriften vermehret durch den Stützenden (Heinr. Gabler, Geheimer-Rath zur Speier) hochgemeldter Genossenschaft Mit Erzschreinhaltern“ (Speir 1687) Widmung, Anm. 2.

[3]) Hochd. Helik. Rosenthal p. 61.

[4]) „Grammaire Allemande et Françoise Composée par le Sieur Bense du Puis, Secretaire et Interprète du Roy.“ Reichard (a. a. O. p. 466) besaß eine dritte „von dem Verfasser durchgesehene und verbesserte Edition“ (Paris 1674. 316 Seiten). Bense du Puis' Poetik „Apollon“ ou l'oracle de la poe-

französische Sprache zur deutschen macht[1]) und — jedes Wort Zesen — sich in schwärmerischer Deutschthümelei ergeht[2]). Zu der neun mal neun Mitglieder zählenden Rosenzunft kam bald eine sieben mal siebenfache Lilienzunft und eine fünf mal fünffache Nägleinzunft. Es ist nicht gewiß[3]), ob eine für zwölf mal zwölf Mitglieder bestimmte Rautenzunft noch vollzählig geworden ist. Die ersten drei Zünfte mit ihren Geschlechtsnamen hat Zesen in den drei gleichnamigen Werken selbst beschrieben[4]). Bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts scheint die Gesellschaft bestanden zu haben. Mit dem Oberhaupte wurde in ihr ein Cultus getrieben, wie er in Deutschland erst in neuester Zeit wieder Mode zu werden beginnt. Sie nannten ihn „den Großen", „die Sonne deutscher Lichter", „den Fönix deutscher Dichter"[5]). Wie ein heiliges Geschenk übergiebt Philipp von Bärenstett die Schriften des unvergleichlichen Mannes der Gesellschaft. „Videte, quid Dux et Antesignanus vester, qui se totum Rei publicae litterariae consecravit, in usum communem praestiterit"[6]). Gabler ist außer sich über „diesen durchdringenden Geist" und seine „ganz ungemeinen Gaben", er preist den „überträflichen Man" als den „unvergleichlichen, wunderthätigen Retter, Beschirmer und Heiland unserer teuren Hochdeutschen Heldensprache"[7]). Die Frauen (auch die Freiin von Greifenberg war Mitglied) scheinen auch hier eine große Rolle gespielt zu haben. In Sendschreiben zur Poetik sprach er zu den Dichtern und Dichterinnen wie zu seiner Gemeinde.

---

sie italienne et espagnole (Paris 1644), welche gewiß manches mit Zesen Uebereinstimmende enthalten wird, war mir gleichfalls nicht zur Hand.

[1]) „ces braves Allemands, qui sont tous Alle Maenner, c'est à dire, tous hommes, tous forts, tous vaillans, tous genereux; et pour le dire en un mot, tous Germains, tous Gar Maenner etc." s. Reichard a. a. O. p. 466 f

[2]) Leider erscheint dies damals ebenso paradox, vielleicht ebenso mit galligen Nebenabsichten verbunden, wie bei Scaliger, der (Poet. 234) nach einer unglaublichen Carrikirung aller übrigen Völker einzig die Deutschen für „fortes, simplices, animarum prodigi, veri amici verique hostes" erklärt.

[3]) Vgl. Reichard (a. a. O. p. 157).

[4]) Der Rektor Peisker zu Wittenberg gab sie 1685 und 1705 vermehrt heraus.

[5]) Rosenthal p. 115.

[6]) Die Vorrede (latein.) zu seinem Verzeichniß. Utr. 1672.

[7]) Vorrede zum Verzeichniß.

Die Fruchtbringende Gesellschaft konnte nicht umhin auf den berühmten Mann Rücksicht zu nehmen. Bei Gelegenheit des Erscheinens der „Isabella“ und des „Ibrahim Bassa“ (1645) kommt zuerst die Rede auf ihn. Gueinz, sein früherer Lehrer, „hat nie was sonderliches bey ihm verspüret, ausser daß er alle Zeit was neues in dem Deutschen ohne grund und beliebte Wahrheit ihme eingebildet“ [1]). Dietrich von dem Werder dagegen „befindet Zesens Helikon ein sehr wohl und tiefsinnig ausgeführtes werk, dergleichen wohl in keiner Sprache, geschweige dan in unsrer deutschen Zu finden“. Buchner und Schottel standen auf seiner Seite. Des ersteren Empfehlung führt Ludwig gleichsam entschuldigend gegen Gueinz an, als er ihm Zesen als neuen Ordensgenossen zuschickt. Zesen kam dieser Angelegenheit wegen eigens nach Deutschland [2]). Am 22. August 1648 meldet er „aus Schirau“ seine Ankunft. Bald darauf scheint seine Aufnahme in den Palmenorden als Wohlsetzender erfolgt zu sein. Nur sein galliger Rektor in Halle war dagegen. Er rieth giftig zu dem Namen „des Folgenden“ für den neuen Gesellschafter, „auf daß durch dieses wort Er verpflichtet würde, der Natur nach solches zu beweisen“. Er schildert ihn „ohne verkleinerung Zu gedenken, als Ehrgierig und Hochsinnig (so viel als „hochmüthig“) auch frauenholdig“. Zesen verstand sich zwar dazu mit dem knurrenden „Ordnenden“ Gespräche „obgedachter sachen wegen“ zu pflegen. Aber das gute Einvernehmen mit Cöthen dauerte nicht lange. Der dort herrschenden Mode, alle Werke vor dem Drucke erst den Händen des Nährenden zu übergeben, wollte Zesen sich durchaus nicht fügen. Er bereitete damals die dritte, größte Ausgabe des Helikon vor. Als Ludwig ihn zu sehen wünscht, schreibt er, er sei leider schon in den Händen des Druckers. Drei Tage später [3]) aber muß er sich doch anders besonnen haben, denn plötzlich verspricht er den Helikon in Abschrift einzusenden und „Zufohr F. F. G. hochverständigem urteile untertähnigst zu unterwerfen“. Vielleicht hat dazu weniger „sein guht-befinden“, als „des Genossenen (Buchners) erinnern“ mitgewirkt. Ludwig überschickte das „eingesandt von Zesen“ schon sehr indignirt

---

[1]) Erzschrein 272.

[2]) Brief aus Amsterdam v. 21. 4. 1648.

[3]) Zesen hat sich hier zweimal um einen Monat im Datum geirrt.

an Dietrich, um es dem Zesen zu übermitteln, „der doch wohl thut, seine sachen erst für zu zeigen". Weniger günstig als Dietrichs Urtheil war das Gutachten, das das Oberhaupt dienstlich, als das der Fruchtbringenden, an Zesen mit einem kleinen kühlen Billet übersandte. Zesen beachtet dafür Ludwigs sachliche Einwürfe (meist Orthographie betreffend) gar nicht. Als der Fürst einen „Schmeckenden", der in eine andre Gesellschaft gehört, mit dem Namen genannt wissen will, entschuldigt er sich ärgerlich, daß man nicht alles wissen könne. Die Bitte die Titulatur „durchleucht", die Zesen den citirten Gelehrten beigelegt hatte, „misgunst oder nachrede zu verhüten" in „erleucht" zu verwandeln, regt ihn nur zu Widerlegungen an. Er corrigirt den Fürsten, daß erleucht nur auf geistliche Männer passe, daß der Ehrenname „Illustris d. i. durchleucht" den Sprachrichtern (Criticis) vor Allen zuerkannt werde, „weil sie aller Wissenschaften und Künste müssen erfahren sein". Dieser Gebrauch (?) schreibe sich von Julius Cäsar Scaliger, weil er „nicht allein aus fürstlichem Geschlecht, sondern auch ein unvergleichlicher Sprachrichter war". Schon früher sei ein solcher vielwissender oder allverständiger Mann (Conrad Celtes?) vom Kaiser in den Adelstand, zum Grafen erhoben worden. „Selenus [1]) in Engelland wird gar der durchleuchteste genennet" u. s. w. Noch denselben Tag antwortete ihm Ludwig in einem Tone, den der sonst milde Fürst wohl außerdem niemals angewendet hat. Zesen hatte ihm in demselben Briefe trocken seine Abreise angekündigt, die „Ausarbeitung" (Uebersetzung!) seiner Scala Heliconis als ironischen Vorwand angebend, daß er keinen Abschiedsbesuch machen könne. Dafür erhielt er denn von Ludwig einen Geleitsbrief mit folgenden Complimenten: „Mehrere verwirrung in deutscher sprache, wie schon von seiner genossenschaft in der übelschreibung und anderen überflüssigen Klügeleyen, die mehr in selberfundenen einbildungen und sonstiglichen meinungen, nach fremden sprachen gerichtet, als auf den rechten grund, die natur und eingeführten guten gewonheit (l'usage), bestehen, helt der Nehrende ganz undienlich, und mag der erfinder oder anfänger solcher genossenschaft sehen, wie sie ins künftige ablauffen". Die Fruchtbr. Gesellsch. „und andern verstendigen, gelehrten, recht-Deutschen" werden sie nie billigen, „und mag er sie unter ihrem

[1]) Selden? oder Vermengung mit Gustavus Selenus, dem „Illustris Autor" (Ps. für Herzog August von Braunschweig-Lüneburg † 1666).

nahmen auch[1]) mehr lassen ausgehen". Würde er sie „ferner im schreiben und dichten oder übersetzen (!) gebrauchen", so „müste ihm hierunter öffentlich widersprochen werden". „In Holland, Niderland. Frankreich und anderen fremden orten" könne man die deutsche sprache nicht studiren. Einbildung, Eigenliebe und widriger Verstand (!) werden ihm zum öfteren vorgeworfen. „Wird dennoch guter wolmeinung vermanet sich hierunter nochmals wol für Zusehen, damit er nicht wegen seiner ausschweiffenden gedanken den Nahmen des wolsetzenden verliere" u. s. w. Zesen beauftragte einen gewissen Martin Milagius zu Dessau[2]), „den Mindernden", etwaige Befehle des Fürsten in Empfang zu nehmen. Dieser übersendet dann etwas an Ludwig, was ihm „der Wolsezende (Zesen), nach gehabter unterrede Zugestellet" (vielleicht Ludwigs Briefe an ihn) und macht dabei liebloſe Glossen über den Geächteten und das „Illustris — durchleucht"[3]). Es „deucht ihm, es stecket eine nichtswürdige eitelkeit darunter und ekelt ihm recht für dem Großen Zesen".

Ein solches Unheil konnte eine von den Poetiken des 17. Jahrhunderts anrichten. Der über den Helikon entstandene Streit gab das Signal zu der Fluth von Angriffen, Schmähungen und Verleumdungen, welche jetzt über Zesen hereinbrechen. Wie mochte der Hallenser Rektor und der Pastor zu Wedel triumphiren! Nur Buchner trat für ihn ein, Schottel ist ihm wenigstens nie entgegengetreten, als es nun die fruchtbringende Gesellschaft förmlich in ihre Satzungen aufnahm, Zesen und seine Anhänger zu vernichten. Der Rüstige benutzte noch in demselben Jahre die willkommene Gelegenheit im Zwischenspiele seines „Friedejauchzenden Deutschlands" Zesen „der Königin Tugend Kammerjunker" unter dem Namen „Sausewind" als albernen Selador einer zweifelhaften „Rosemunde" verächtlich zu machen. Die Komik[4]) ist ziemlich dürftig, die Spitze gar zu offenbar. Harsdörffer, der Zesens Genossenschaft gar zu gern beigetreten wäre, scheute sich nicht, als Zesen ihn besuchte (1653), den etwaigen Verdacht einer Verbindung

[1]) „Nie" oder „nicht" zu ergänzen, Erzschrein p. 424.

[2]) Er hat den Jesaias in deutsche Reime gebracht und dafür ein Ehren-Sonett von Ludwig erhalten.

[3]) Auch das Datum dieses Briefes ist falsch. Es muß offenbar statt 12. Maii 1649 „12. Juni" heißen. Erzschrein p. 425 f.

[4]) Auszüge bei Hansen p. 120 ff.

mit ihm durch einen garstigen Brief an die Fruchtbringenden (Neumark) von sich abzulenken. Zesen sei „dieser Tagen" „unbekannter Weise" — dabei stand er in Briefwechsel mit ihm — bei ihm gewesen, er habe ihm aber „rund heraus gesagt, daß er ein eitler und ruhmsüchtiger, wankelmüthiger Mensch sein müsse, weil er seinen eigenen Namen zum öftern ohne Ursach verändert habe" [1]). „Stultus ut luna mutatur", das Wort des Salomo, habe er dazu gesetzt. Er hat aus seinem Gespräch „nichts Sonderlichs erlernen können, und ist seine Person und Geberdung von schlechtem Ansehen". Zesen sei von dort nach Regensburg gegangen, wahrscheinlich zum Reichstage, „da man, wie er saget, großes Verlangen nach ihm träget". Ein wenig Neid ist hierbei nicht zu verkennen: „Habe seithero noch viel wunderliche Aufzüge von ihm gehört, und was H. Graf von Thurn mit ihm vorgehabt zu Utrecht: Solches alles geht mich nicht an, und gönne ihm und einem jeden gerne sein Glück" [2]). Von gröberem Caliber sind die Expectorationen Rists an die Fruchtbringende (aus dem Jahre 1655) über den „leichtfertigen Landläufer, den Ehrendieb Philipp Zesien". „Der Henker soll ihm den Rücken salben", „in Teutschland dorfte er sich nicht sehen lassen" darum sei er „heimlich davon gelaufen und nach Lievland gezogen" [3]). Der Brief eines Commis an seinen Vater wird als Zeugniß benutzt, daß er sich in Reval durch Pasquille unmöglich gemacht habe. „Sonsten hat der leichtfertige Bube, wie er vergangen Sommer (Zesens Gesellschaft bestand seit 12 Jahren!) allhier zu Hamburg gewesen, unterschiedliche lose Kerle zu Gesellschaftern auf- und angenommen, hat denselben aus selbst angemaßter Macht und Gewalt Namen ertheilet, gestalt er denn einen den Flüchtigen genennet hat, welcher der ärgste Bärenhäuter ist, ja er hat rotzige Schelmbuben mit eingenommen" ꝛc. Rist wußte sehr wohl, daß die „Einnahmen" sich auf die deutschgesinnte Genossenschaft bezogen, aber er weiß es verleumderisch so zu wenden, daß es scheinen könnte, als habe der „Lotterbube und Landläufer" „leicht-

[1]) Man legte ihm das sogar als Betrug aus, während er nur die damals beginnende (Birken!) Verdeutschungsmode der Renaissancenamen (Caesius = Blau) mitmachte. Er versuchte es mit „Zesen, Zese, Zesien", nach seiner Erhebung in den Adelstand sogar mit „Ritterhold (Philipp) von Blauen".

[2]) Hoffmann v. Fall. Findlinge I. p. 17.

[3]) Zesen war damals in Reval mit dem Grafen Thurn.

fertige Kerle und Vaganten" zu Fruchtbringenden ernannt. Schon Gervinus hat bemerkt, wie es ihm wohl die van der Vondel, Moscherosch, die Grafen Thurn u. a. gedankt haben würden, sich „rotzige Schelmbuben" genannt zu hören. Wie ekelhaft man sich mit dem Manne beschäftigte, zeigt „ein Schreiben", das Rist „noch gestern erhalten hat", „worinne berichtet wird, daß er auf den Hals gefangen sitzt" [1]). Ein solcher Ton herrschte neben wohlfeiler Verhimmelung im litterarischen Verkehr. Das war die Kritik, die man üben wollte. Noch Neumeister ergeht sich bei Zesen in Ausdrücken wie „animal" und „vervex". Eine kleine Zusammenstellung der Schimpflitteratur über Zesen findet man bei Eccard [2]), der nach Leibnitz' Vorgang [3]) wie alle Vernünftigen der späteren Zeit dem vielgeschmähten Manne Gerechtigkeit widerfahren ließ [4]).

Zesens Entschädigung war, daß er vor und nach der Zeit seiner Aufnahme und seines Streites in der fruchtbringenden Gesellschaft Schule machte. Manches was Ludwig selbst als eigenstes Gesellschaftsdekret verkündete, erkannten wir als von ihm angeregt; Buchner, Schottel und Harsdörffer genossen in vielen Punkten die Ehre der Citirung, die eigentlich Zesen hätte zu gute kommen sollen. So in Bezug auf Reimfreiheit, Cäsuren, Betonung der Eigennamen, Enjambements [5]), antike Versmaße, Echo u. s. w. Die scharfe Aussprache des Hebungsgesetzes stammt von ihm. Den gleitenden Reim hat er lange vor Birken eingeführt [6]). Er hatte im Palmenorden sogar be-

---

[1]) Der Brief steht bei Hoffmann v. Fall. a. a. O. I. p. 25 f.

[2]) Hist. stud. etymol. L. G. p. 233 f.

[3]) In den Unvorgreiflichen Gedanken § 65 (Leibnitz' deutsche Schriften von Guhrauer I. 472) empfiehlt er „dieses sinnreichen Mannes Schriften" den „gelehrten Leuten", die „eine Besichtigung, Musterung und Ausschuß" guter, prägnanter Worte „anstellen" sollen.

[4]) Raumer hat Zesen wie überhaupt diese Seite der Linguistik des 17. Jh. mit Unrecht übergangen. Er hätte aus ihr ersehen, das man die Wichtigkeit der Dichter für die Sprache früher zu beachten begann, als er annimmt (a. a. O. S. 188 bei Steinbachs Vorr. z. Wörterb. 1734).

[5]) Sogar der einzelnen Wörter über den Vers. Wie bei der Cäsur onomatopoetisch. Man bezog sich dafür auf Pindars Aetnabeschreibung (S. Scal. Poet.³. V. 4. p. 573 f. Hel. I. 25. 56 ff. Scala 85 f.).

[6]) „carmen laudabile" (a. d. hebräischen. „Sephorim, Devorim"). S. Vorrede z. 1. Th. des Helikon.

geisterte Verehrer auch als Dichter. Neumeister theilt ein Gedicht eines insulsus vervex e Societate Fructifera, „des Lieblichen" mit, das Zesen Petrarca an die Seite setzt und der „ew'gen Rosemund" das Schicksal der „schönsten Laure" prophezeit. Der Helikon erlebte mehr Auflagen als alle fruchtbringenden Poetiken[1]). Das „Verzeichnis der Zesischen Schriften" renommirt mit einer erstaunlichen Menge „noch ungedrükter, wiewohl drukfärtiger" Beiträge zur Poetik (darunter auch viele Sendschreiben)[2]). Ganz unempfindlich gegen die

---

[1]) „Philippi Caesii Hochdeutscher Helikon oder Grund-richtige Anleitung zur hochdeutschen Dicht- und Reimkunst. Wittenberg 1640. 8°." Vermehrt in 2 Theilen mit Lexikon der männlichen und weiblichen Reime. Wittemberg 1641. „Durchaus vermehrt in 3 Theilen zum letzten mahl" (!) mit Zugabe eines Lexikon der rollenden (daktylischen!) Reime. Wittenb. 1649, wohl mit Grund in anderem Verlage. Die Vermehrungen beziehen sich nur auf die Gedichte, wie überhaupt die Helikone eher Sammlungen Zesenscher Poesien, mit sprachlichen und prosodischen Regeln untermengt und nach formalen Gesichtspunkten geordnet, zu nennen sind. Zesen beklagte sich im Rosenmond (S. 195) über die „viel hundert unverantwortlichen Fehler", der letzten in seiner Abwesenheit gedruckten Ausgabe. 1656 erschien der Helikon noch einmal zu Jena „zum viert- und letzten mahl in vier Theilen ausgefärtigt". Die Ausgabe unterscheidet sich durchaus nicht von der dritten, der hinzugekommene vierte Theil ist (vgl. Reichard a. a. O. 163) nichts als die lateinische, ins Deutsche übersetzte Scala Heliconis (in demselben Verlag Jena 1656, zuerst 1643 unter dem Titel „Phil. Caesii, Scala Heliconis Teutonici seu Compendiosa omnium Carminum Germanicorum simpliciium, tum hactenus usitatorum. tum recens ad Graecorum et Latinorum formas effictorum (Z. ist Gegner der Quantität, die er ein „wider die Natur laufendes Gesetz" und „gekünstelten Zwang" nennt. Hel.$_2$. I. p. 11 u. 13) Delineatio cum brevibus Additamentis. Amstelodami 1643). Sie ist nur eine gelehrtere und für Gelehrte bestimmte (daher lateinische) Ausführung des im Helikon Gesagten.

[2]) Erwähnenswerth neben einer Anzahl holländischer, deutscher und lateinischer Poetiken sind: No. 22. (Eine Nachahmung des Trichters:) Neuerfundener Handgrif der Hochdeutschen Dichterei, vermittelst dessen jedem Liebhaber eine allgemeine Wissenschaft ihrer gantzen Kunst innerhalb zwo oder drei stunden kan beigebracht werden. 23. Helikons Heiligtuhm darinnen die Hochdeutsche Dichtkunst mit ihrem gantzen zugehöre ausführlich beschrieben wird. 24. (Ein Aerar:) Der Hochdeutsche Helikonische Bluhmengarten u. s. w. 25. (Zur Allegorie:) Der Kristliche Dichtmeister; welcher uns lehret, wie man die Heidnische Lehrdichterei in eine Kristliche verändern, als auch die Nahmen ihrer erdichteten Ab- oder Alsgötter mit andern Wörtern und Redensahrten den verdacht der Abgötterei zu meiden (!) verwechseln sol. Eine Mythologie erschien Nürnberg 1688: „Der er-

Angriffe seiner Gegner war Zesen übrigens nicht. Er kennzeichnet sie (nach des mächtigen Rist Tode!) in der helikonischen Hechel[1]), die bei den Anti-Zesianern einen Sturm der Erbitterung erregte, und noch im folgenden Jahrhundert den Gottschedianern Gelegenheit gab, unter dem Vorwande einer Besprechung allerlei Hiebe auf die Schweizer zu führen[2]). Der Titel bedeutet nichts anderes als Kritik. „Durch die bekante Hechel werden die Flachsbände gezogen. Durch diese die Reimbände." Daß diese Hechel nicht früher herausgegeben wurde[3]), „hat seine gewissen ursachen". Zum Leser gewendet: „Es ist nicht nöthig daß du es weist." Er sorgt dafür, daß der Leser es ahnt. Bitter beklagt er sich über die „has- neid- und klügelsüchtigen Maulaffen". „Sie wollen mit gewalt alles wissen, alles sein. Und ein anderer muß nichts wissen, nichts sein. Sie allein sind die Meister

---

dichteten Heidnischen Gottheiten ꝛc. Herkunft und Begräbnisse, den Liebhabern nicht allein der Dicht- Bild- und Mahler-Kunst, sondern auch der gantzen Welt und Gottesgelahrtheit ꝛc. kurzbündig (?) beschrieben durch Filip von Zesen". 26. (Zur Formalistik:) Des Hochdeutschen Helikons Schauburg; darinnen 1273 (wohlgezählt!) unterschiedliche teils schon bekante, teils noch gantz unbekante neuerfundene Gattungen der Hochdeutschen Reimbände ꝛc. zur schaue vorgestellet werden. 27. (Zum Sonett:) „Der Hochdeutsche Klingdichter; darinnen vielerhand theils schon gebreuchliche teils neuerfundene Kunstahrten Deutscher Klinggedichte zu finden." Gedruckt wurde (Wittenb. 1641) „F. Zesens Erörterung der bisher streitigen Frage, ob in den Klinggedichten die Meinung sich je und allwege mit dem achten Bande (Verse) enden oder ob sie sich in folgende sechs letzte Bände erstrekken soll?" Sie entscheidet sich für Freiheit des Enjambements. Außerdem „Bedenken" über Tschernings Bedenken, wie solche mit oder ohne Bezug auf Tscherning auch unter den gedruckten Schriften zu finden. Zwei sind an den „Kreuztragenden" (Joh. Albrecht von Brunkhorst) gerichtet. Auch des „Aristotels Dichtkunst" hat er „aus dem Griechischen verhochdeutscht". Aus der classischen Litteratur will er außerdem die Aeneis, Ovids Metamorphosen, eine Satire des Juvenal und des Horaz Epoden, „Nachgesänge" übersetzt haben.

[1]) Filips von Zesen, Hochdeutsche Helikonische Hechel oder des Rosenmohndes zweite Woche: darinnen von der Hochdeutschen reinen Dichtkunst, und derselben Fehlern, die sich durch Pritschmeisterei auch sonsten in dieselbe eingeschlichen, ja wie solche zu verbessern samt andern den Sprachliebenden nützlichen Dingen gehandelt wird (Hamburg 1668).

[2]) Kritische Beiträge B. VII. Stück 27 (p. 432 ff.). Vgl. Gottsched, Kritische Dichtkunst. III. Ausg. und IV. Ausg. p. 238.

[3]) Sie soll schon 1650 verfaßt worden sein, wie der (rein linguistische) Rosenmohnd, als dessen poetische Fortsetzung sie sich ausgiebt.

von hohen Sinnen. Alle andere wollen sie zu Lehrjungen machen." Bei Zesen begegnet man zuerst in der deutschen schönen Litteratur dem Appell des Schriftstellers an sein Publikum. „Du kunstliebender Zuschauer, der du dein gesundes Gehirne bewahrest, laß dir belieben, hiervon klüglich zu urteilen. Findestu hierbei etwas zu erinnern, so tuhe dasselbe ungescheuet. Schreibe mir zu, ich wil dich gerne hören. Ich wil dir bescheidentlich antworten. Ja, ich wil dir folgen, wan du zur Volkommenheit näher gelanget, als ich. Ich wil von dir gerne lernen." Der persönliche Rapport mit dem Leser ist für alle litterarischen Messiasnaturen charakteristisch. Stellt sich doch diese Erscheinung zuerst ein in jenem Zeitalter, das sich allgemein als geistigen Erlöser fühlte, in der Renaissance. Hier nimmt sie bereits die modernste Form an, die des übermäßigen Interesses für die Individualität, für die bloße Persönlichkeit des Autors. Daher bei Zesen das unaufhörliche sentimentale Coquettiren mit der Liebe. „Laß es aus liebe geschehen, wie ich aus liebe zu dir dieses schreibe." So auch im Rosenmohnd[1]), wo dies „mit Liebe verlieblichte, die Liebe liebende" Gekose mit dem „zu lesen beliebenden lieben Leser" mitunter mehr als albern wird. „Zu guhter letzte nur noch ein wort," schließt er hier seine schmachtende Polemik, „Liebe deinen Zesen". Man sieht auch wie der Mann sich gewöhnt hat, immer mehr zu seiner Gemeinde zu sprechen. Das hier beigegebene Schreiben eines Gesellschaftsmitgliedes erklärt die Möglichkeit solcher Allüren. Vergebens wünsche man, dies ist die Tendenz des Schreibens, seine Rückkunft nach Deutschland. Da werde er schauen, wie es mit der deutschen Sprache gehe. „Die vor diesem das beste und reinste Deutsch schrieben, seind nunmehr solcher gestalt verbastert, daß sie so undeutsch schreiben, so pritschmeisterlich reimen, daß die arme deutsche Mutter darüber bittere Thränen vergiesset." Welche Sprache gegen die fruchtbringende Gesellschaft, die man sich nicht scheut offen zu nennen! Zesen möge kommen, um nach dem rechten zu sehen, an zweier oder dreier Neidhämmel Bosheit aber sich nicht kehren. „Einer seiner boßhaftigsten Verleumder, denen Er (so) doch nichts gethan", habe für seine Schuld büßen müssen. Nun stehe er schon vor Gottes

[1]) Vorrede: „Ich schreibe aus Liebe zur Sprache, aus Liebe zu meinem Vaterlande, aus Liebe zu Dir."

Gerichte. Er wisse wohl, wen er meine[1])! Für die „ausfärtigung seiner Verschmäheten, doch wieder Erhöheten Majestät"[2]) (eins von Zesens letzterschienenen Werken), wird ihm ein überschwengliches Danklied gesungen. Hätte er nichts mehr geschrieben, als dieses Buch, so wäre er unsterblichen Preises werth. „In seiner blühenden Jugend haben Ihn alle anerkannt." Dann aber riefen sie „Kreutzige, kreutzige Ihn; er ist ein verführer des Volks". Nur Mißgunst könne sagen, er habe deutschen Worten ihr natürliches Kleid ausgezogen, sie in fremde tracht verkleidet und unbekannt gemacht[3]). Wie Saul unter den Propheten sage er zuweilen selbst dann wahr, wenn er es nicht beabsichtige u. s. w. u. s. w. Einer der feurigsten Zesianer, Malachias Siebenhaar „der Siebenfältige", Schreinhalter der Gesellschaft, eröffnet die Reihe der Gratulanten zum Werke ihres Meisters.

Das Werk selbst, diese „zweite Rosenwoche" einer ästhetischen Gesellschaft, hat die Einkleidung der Gesprächspiele, nach Zesens Meinung wohl die der Platonischen Dialoge. Der Platonismus ist den Schülern Buchners gemeinsam, hier offenbart er sich als gespreizter Dünkel. Die Unterredner wissen wer sie sind, ja sie halten sich wohl samt und sonders für etwas mehr. Es ist nicht gerade bestimmt, was auf's Tapet kommen wird, doch es muß etwas Bedeutendes, in ihren Augen Weltbewegendes sein. Marhold, Liebhold und Deutschlieb feiern den Geburtstag ihrer Diotima, der überlieblichen Rosemunde. Zesen scheute sich nicht zu gestehen, daß er gar oft Liebessachen behandelt habe"[4]), ohne Petrarca, Scaliger u. a. als Ehrendamen anzuführen, ohne von bloßer Erfindung zu sprechen oder von Stil- und Uebersetzungsübungen wie Rist. Die „Braut", nirgends so angesungen wie in Deutschland, spielt bei ihm und in seinem Kreise eine fast zu große Rolle. Im Helikon empfiehlt er direkt deutsche Mädchennamen in Liebesliedern. Daher trifft man dort nach den unzähligen Flavien, Sylvien und Galateen endlich ein Mal auf eine wesenhafte Adelheid. Der Cultus ihrer Nachfolgerin, der „über-

[1]) Rist, der im vergangenen Jahre (1667) gestorben war.

[2]) Begräbniß Karls II. von England. Amst. 1661 u. 1662.

[3]) Vgl. die Vertheidigung Zesens durch Andr. Daniel Habichthorst (Wohlgegründete Bedenkschrift über die Zesische Sonderbahre Art Hochdeutsch zu Schreiben und zu Reden. Hamburg 1678).

[4]) Vorr. z. II. Th. des Helikon.

männschlichen Rosemunde" erscheint bei Zesen wieder empfindsam verstiegen und ward mitunter zu läppisch, um nicht den Spott herauszufordern.

Weil Liebhold verspürt, daß Marhold „itzund einen recht dichterischen Geist blicken lassen", so bittet er ihnen etliche Geheimnisse der Dichtkunst zu offenbaren. Marhold-Zesen willigt ein; das Gespräch nimmt von Rosemunds Landsmann (sie ist also hier als Italienerin[1]) gedacht) dem höchstgepriesen Petrarchen und seiner hertzgeliebten Laura seinen Ausgang. Es verbreitet sich über die „fast vollkommene Kündigkeit aller wissenschaften und künste", die ein vollkommener „Dichtmeister" haben müsse, daß Homer, der Kaiser der griechischen Dichtmeister, in Scham vergangen sei, weil er eines einfältigen Fischers Frage nicht beantworten konnte[2]) u. s. w. Sogar „des zweifachen Rechtes heiligthum samt der Stahtskunde muß ihm wohl bekant sein"[3]). Im Anschluß an das ὅλον findet sich hier zum ersten mal eine von den nun zu großer Beliebtheit gelangenden Untersuchungen über das Temperament, nach den geistigen über die physischen Bedingungen des Dichters. Schon Harsdörffer wendet sie an zur Bestimmung der einzelnen geistigen Kräfte, Gedächtniß, Verstand, Phantasie. Im Sinne der Aristotelischen Problemata (bes. Θ. p. 889 b f.) warf man sich auf die Untersuchung der Mischung der Säfte, Beweglichkeit des Blutes, Farbe der Haut und der Augen. Wie die Anfänge der Naturwissenschaften, namentlich Harveys große Entdeckung hier mitwirksam sind, kann man daraus ersehen, welche Wichtigkeit ihr der Vater der vorwiegend materialistischen Systeme beilegte[4]), die vom νοῦς und λόγος der Scholastik wieder zur φύσις zurückgingen: Descartes. Seine Lebensgeister und Zirbeldrüse sind die Vorboten jener naiv materialistischen Psychologie und hypochondrischen Ethik, die bis in unser Jahr-

[1]) Sie lebt aber in Amsterdam, wo auch Zesens Frau (deren Namen nicht bestimmt ist) herstammt. Wenn sie mit ihr identisch war, so hätte die übermenschliche Rosemunde schließlich mit Leinwand gehandelt, was freilich eine traurige Vorstellung vom Wechsel alles Menschlichen und Uebermenschlichen erweckt. Z. theilte das trübe Schriftstellerloos, im Alter darben und unstät umherziehn zu müssen. Er mußte die Wirkungen seiner Acht in Deutschland bitter erfahren.

[2]) Nach Valerius Maximus ed. Halm p. 473, 15.

[3]) Hechel, p. 6.

[4]) S. les passions de l'âme (Amst. 1650) I. Art. 7.

hundert hinein die gesammte gelehrte Welt beschäftigten. Niemals hat „die Maschine" (der Körper) sich so breit gemacht im Reiche des Geistes. Wie sehr die schönen Litteraturen daran participiren, ersieht man schon aus oberflächlicher Kenntnißnahme. Wie auffällig sind die Erörterungen dieser Fragen in den Briefen des vorigen Jahrhunderts! Günthers Vater beschreibt nach dem Tode seines Sohnes denselben wie ein Physiolog. In der Poetikenlitteratur aller Länder gewinnen sie immer mehr Raum, auch besondere Schriften werden ihnen hier gewidmet. Es scheint dies ein Hauptgrund für den auffälligen Umstand, daß die Aesthetik, die nun oft auf der Schwelle steht, so spät erst wirklich erschien, sowie es sehr bemerkenswerth ist, daß diejenige Fortentwicklung des Descartes'schen Dualismus sie einführte, die am meisten den rein geistigen Formalismus ausbildet[1]), die Leibnitz-Wolfische Philosophie. Wie sehr machen sich trotz alledem jene Einflüsse in der neuen Wissenschaft „der unteren Seelenkräfte" fühlbar[2])! Erkennen wir sie doch noch deutlich in Lavaters Physiognomisterei. Er will sogar vom Aeußeren auf das Innere, vom Gesicht ꝛc. auf das Temperament, damals wollte man nur vom Temperament und seinen Aeußerungen auf die geheimnißvolle ψυχή schließen[3]), welche, in höchster Vollendung, allein der Dichter besaß. Ganz folgerichtig wird ihm All-Temperament zugeschrieben: „Zur kalten schweermüthigen tiefsinnigkeit muß sich eine heistrunkene, leichtmühtige, hohe scharfsinnigkeit gesellen" u. s. w. Nicht einmal das phlegmatische wird ihm erlassen. „Dan hat er die Geduld seine Gedichte mit gemach und reiffem nachsinnen recht auszuarbeiten, damit sie ewig tauren." „Hochhertzig" muß der Dichter sein, dann hat er auch „ungemeine Erfin-

[1]) Schon hervorgehoben von Kuno Fischer, Leibnitz und seine Schule (Mannheim 1855) S. 116 f.

[2]) S. grade Baumgartens Ausführungen in der Aesthetica (I. § 2 ff. § 81) über temperamentum aestheticum, Erregung der Begeisterung etwa durch schnelles Reiten (daher der Pegasus!), Gegenwart eines schönen Mädchens u. dgl. Vgl. Joh. Schmidt, Leibnitz und Baumgarten (Halle 1875) S. 18. 20. Die Poeten und Poetiker empfehlen noch ganz andere Mittel, „Coffee, Tobak" ja den Besuch des „geheimen Cabinets".

[3]) Namentlich Thomasius mit seiner „neuen Wissenschafft Anderer Menschen Gemüther erkennen zu lernen". S. bes. die „weitere Erleuterung durch unterschiedliche Exempel" (gegen Tentzel). Ed. IV. 1711. Cap. 4. p. 187 bis zum Schluß.

dungen". Trotz seiner „Allkündigkeit" giebt er auf diese bereits mehr, als auf die prunkende Reminiscenzenpoesie, die durch jene groß gezogen worden war. Bereicherte jemand gemeine Erfindungen noch so artig aus Wissenschaften und Künsten, er wäre „immer erst ein gemeiner Dichter, noch lange kein Dichtmeister". Es sei nicht die Schuld des Lehrers, „cum in laeva parte mamillae, nil salit Arcadico juveni" [1]). Doch auch die „feurigen", denen die Kunst mangelt, seien nicht die rechten Dichtmeister. Des Sophokles' Urtheil, der Wein habe des Aeschylus Tragödien gemacht, gilt ihm als ein die Form treffender Tadel. In Pindar und Sophokles sind Kunst und Dichternatur vereinigt. Solche Gedichte, wie sie hervorgebracht, sind von einem „Saufdichter, wofür Eschiel (so!) berufen gewesen, nimmermehr zu erwarten". Rosemunde ist nicht so rigoros. Sie ist der „überaus klugen Meinung", daß man trunken seine Gedichte schreiben, sie aber in nüchternem Zustande recht ausfeilen solle. Auch soll ein Dichtmeister durchaus ohne Tadel leben. Das Wort „Poete" wird gestissentlich vermieden, trotzdem es ein uraltes deutsches Wort ist. Denn ποιεῖν ist das deutsche „pojen" [2]). Allein es ist durch das griechische und lateinische durch das j und die undeutsche Endung (Pojet!) arg verstümmelt. Zudem ist der Name der Poeten (nur durch ihren Wandel?) „gar in verachtung und unwährt gerahten". Daher muß man „das wort Poet aus unserer hochdeutschen Dichtkunst, wo es möglich ganz ausrotten, und an dessen stat das wort Dichtmeister einführen; damit also durch vertilgung des alten verächtlichen Nahmens, die verachtung und schande der Dichtkunst mit vertilget und durch einführung eines neuen, der ehrlicher, die ehre, das ansehen und die herrlichkeit ihrer königlichen macht und würde auch wieder eingeführet und erneuert würde". Man sieht, daß dies alles, wenn auch vornehmer ausgedrückt, auf die gewöhnlichen zünftlerischen Tendenzen hinauskommt. Der Name Dichtmeister sagt genug. Aber

---

[1]) Juvenal VII. 159.

[2]) „So haben die weisen Griechen den Dichtmeister billich einen Poeten genennet: weil er in seinen Gedichten mit unaufhörlichem tieffen nachsinnen pojen, d. i. arbeiten, geschäftig sein, plöchern und als ein fleißiger akkersmann stäts büffeln und erst mit dem pfluge, darnach mit den egden das unkraut, d. i. die groben schnitzer und fehler aus seinen mit zierlichen redensahrten wohlgedüngten und gäulgemachten Dichtereien vertilgen muß" u. s. w. Hechel p. 18 f.

das Streben nach persönlicher Würde des Dichters, bald von Milton und Shaftesbury erfolgreich vertreten, klingt doch durch ebenso wie die Sehnsucht nach einer neuen Wiedergeburt der Dichtung. Das antike Wort Poet repräsentirt z. Th. schon hier die überlebte litterarische Epoche, einen überwundenen Standpunkt. Es klang, auch als die Gelegenheits- und Bettelpoeten ausstarben, nicht blos verächtlich, sondern philisterhaft und pedantisch und der erste Theil der von Zesen vorgeschlagenen Bezeichnung trat an seine Stelle. Mit dem Meister wußte man sich alsdann weniger; mit richtigem Gefühl haben ihn die Jünger der poetischen Kunst denjenigen Künsten überlassen, in denen Meisterschaft Vorbedingung der Künstlerschaft ist, sich mit dem bescheiden-stolzen Namen des Dichters, als des geborenen Künstlers, begnügend.

Ist am ersten Tage der Poetenstand und der „barbarische hochdeutsche Adel" (im Gegensatz zum niederdeutschen-holländischen!) kritisirt worden, so beginnt am folgenden Tage die eigentliche Hechel, d. h. Kritik eines Gedichtes. Es ist ein Preis in der Gesellschaft für das beste Gedicht auf Rosemunde ausgeschrieben worden. Nun kommen „die drei Hochdeutschen" Dichtreich, Bardewin und Drudelieb mit ihren Preisgedichten. Marhold geht sie bessernd mit ihnen durch, wobei er die Herren sehr höflich behandelt und immer „Sie" zu ihnen sagt, eine damals eben aufkommende, exquisit-höfliche Anrede für das übliche „Ihr". Marholds Kritik ist auch noch meist Wortkritik, auf das Ganze, seine Idee und Ausführung, wird nicht eingegangen; doch ist sie wie die der Nürnberger nicht mehr blos metrisch und sprachlich, sondern bezieht sich meist auf unpassende Bilder u. dgl. nicht ohne Geschmack. Bemerkenswerth ist, daß Archaismen trotz aller Deutschthümelei durchaus verworfen werden.

Zesen beschränkte sich auf die allgemeine und formale Seite der Poetik. Das Drama hat er auch als Poet ganz unberührt gelassen; Romane, und zwar viel gelesene und bewunderte, hat er geschrieben, zur Empfehlung in der Poetik erschienen sie ihm nicht würdig[1]). Er beschränkt sich auf die üblichen Vertheidigungen in den Vorreden[2]).

---

[1]) Ueber Zesens Beachtung der Romanpoetik in seiner Praxis vgl. Bobertag, Geschichte des Romans in Deutschl. (Breslau 1876—79) I. 2. S. 88 ff.

[2]) Noch Heidegger erwähnt im Discours (S. 25) „seine Vorrede zum Asse-

Hier kennt er überhaupt nur eine Gattung Poesie, die lyrische. In ihr hat er auch sein Bestes geleistet. Auch seine Lyrik ging von Opitz aus. Doch ist er einer der Wenigen die sich nicht an die gelehrte Reminiscenzenpoesie, die er wie wir sahen theoretisch direkt verwarf, sondern an die wenigen volksthümlichen Gedichte anschloß, wie die von ihm bewunderte Frühlings-Klage: „So geh' ich nun also in Einsamkeit alleine. Und niemand höret zu, wie ich so sehnlich weine." Die Renaissancepoesie weiß er eigenthümlich zu gestalten, wie in der für jene Zeit sehr originellen Apostrophe an Eros (im Helikon) „Du bist nicht blind, du Gott der süßen Schmerzen". Seine geistliche Lyrik hat begreiflicher Weise enge Verwandte in Spee und Angelus, in seinen weltlichen Gedichten (in seiner Jugend oft studentisch frisch, wie das auch von Schottel citirte Rondeau „es geht rund um") behielt er den volksmäßigen Ton bis in sein Alter, während er bei anderen, den Königsbergern z. B., früh erstarb. Es scheint ferner noch nicht hervorgehoben, daß Zesen Goldasts Veröffentlichungen aus der Minnelyrik nicht blos zum Prahlen benutzte, sondern wirklich verwerthete.

Zesens Sentimentalität in Verbindung mit seiner orakelnden und dabei kleinkrämerischen Gelahrtheit ließen ihn zu eigenthümlich deutschen Erscheinungen wie Hamann und Jean Paul in Beziehung setzen. Nur fehlt ihm — in jenem Zeitalter natürlich — der Humor und damit jede Spur geistiger Freiheit und Ueberlegenheit. Sein lyrischer Charakter bestimmt sein ganzes Wirken bis auf die kleinlichsten Quisquilien herab. Er kann nichts schreiben, ohne sich in Pose zu setzen und alsbald in ein weihevolles Pathos zu gerathen, mag es sich um Rosemunde oder um „ein Lobgedicht vom Nutzen der Seiffe" handeln. Seine Sprachforschung ist ihm eine „süße Entzückung", eine „göttliche Erleuchtung, für die er Gott in seinem Kämmerlein vielmahls dankt". Eine gelehrte Passion war sie zwar damals überall, mystisch anziehend wie die Mathematik. Zesen erscheint sie wie der Schlüssel zum Stein der Weisen, ein bei ihm überhaupt sehr beliebtes Bild[1]). In dieser

---

nat, wobei er lebhaft protestirt, daß „Philipp, oder (wie er heissen wil) Filipp von Zesen" den Heliodor „vor den ersten außrufft, so sonderlich in loser Rede die Feder zu solchen Sachen gespitzt".

[1]) S. z. B. den Titel seines Rosenmohndes.

Beziehung schon ist sein Einfluß in einigen Poetiken erkennbar, auch wenn sie nicht seine hebräische Gelehrsamkeit, seine Deutschthümelei und seine Verdeutschung der poetischen termini technici besäßen[1]). Johann Sebastian Mitternacht, „der freien Künste wohl-würdiger Meister", wie ihn Zesen nennt[2]), faßte die zweite Ausgabe des Helikon in „44 Lehrsätze"[3]). Außerdem schrieb der glühende Magister Gedichte mit dem Zesenschen Titel „feuerheiße Liebesflammen"[4]) und brachte nach Zesenscher Methode die Rechts- und Staatswissenschaft sogar in Comödien. „Als Schüler des Herrn Cäsius", des „hochedlen Pelikan und Schwahn der hochgelahrten Tichter, erkennt sich" ferner der Helmstedter Student Alhard Moller. Seine Poetik[5]), eine bestellte Buchhändlerarbeit, faßt nichtsdestoweniger ihren dürftigen Inhalt[6]) in einen flammenden Schwulst. Die Sprache seiner Begeisterung, mitunter wirklich direkter Unsinn, hat durch ihre unfreiwillige Komik noch im Gottschedschen Kreise freudiges Aufsehen erregt. Das Ehrengedicht seines Bruders, welches der ansprechenden Meinung ist, „das Büffeln tauge unserem Poetiker nicht", hat Neumeister so gut gefallen, daß er es Mollers „straff- und Tadelsüchtiger Nachwelt" im Specimen aufbewahrt hat. Trotzdem fand Herder in dieser Umgebung einen

---

[1]) Zu denselben hat Zesen vor der dritten Ausgabe des Helikon wirklich ein eigenes Lexikon gegeben, so daß also der Wunsch Dietrichs von dem Werder in Erfüllung ging. Viele dieser Verdeutschungen sind nicht so übel (Psalm = Andachtslied; katalektisch = unvollständig ꝛc.), einige freilich, wie „Echo" gleich Thalmunde (neben Widerschal, Nachhal u. s. w.) verdienen den Spott, der sie traf, reichlich.

[2]) Helikon v. 1649 Dij. Vgl. Witten, Memoria theol. p. 2001. Neumeister. Goedeke, Grundr. p. 487 nennt ihn nur als Dramatiker. Er schrieb später eine Praxis rhetorica, die große Verbreitung erlangte. Lessing erwähnt sie im 105. Litteraturbriefe.

[3]) „Bericht von der deutschen Reimkunst" (Lpz. 1648 u. 1653. 12°).

[4]) Leipzig 1653. 12°.

[5]) Tyrocinium Poeseos Teutonicae, das ist: Eine kunst- und grund-richtige Einleitung zur deutschen Verß und Reimkunst. Allen dieser wunder-edlen lieb- und lustbahren Wissenschaft begierigen u. s. w. abgefasset: Von ALharDVs MoLLer. Fac. I. (Theologiae) et. Ph. St. (die Buchstaben ergeben MDLLLVI). Helmstedt; eine 2. (!) Aufl. 1675.

[6]) Seine Specialität sind nur die „Buchstabenkrebse", die er wie die Krebsreime für „sehr schwer" hält. „Gewiß sie rette, reiß sie weg", was rückwärts gelesen dasselbe ergiebt.

Beitrag für seine Volkslieder[1]), einen ganz sinnreichen „Spruch“[2]). Auch der Lübecker Pastor Joh. Henric Hadewig[3]) citirt von deutschen Autoren „Herrn Cösius“ (der Circumflex war Zesens Ideal, er bedauerte lebhaft sein Fehlen im deutschen Druck) fast allein neben Opitz. In einem Punkte übertrifft er sogar Zesen, wie die Orthographisten Bellin und Putschky, denn er „schreibt, smekkt, beslieszt“, ist „swach, slecht“ ꝛc. Der hebräisch-deutschen Sprachvergleichung widmet er ein langes Lexikon. Er besitzt ein reiches Wissen und große Belesenheit vorzugsweise in der Litteratur der Frührenaissance. Mit Vorliebe citirt er den Raphael von Volaterra (Maffejus), der in seiner Anthropologia (? commentarii urbani) über die Dichtkunst und Dichter handelt, des Erasmus Ciceronianus, Petrarcas Apologien der Poesie (epistolae rerum senilium) u. a. Einen längeren Excurs widmet er Hermann von dem Busche[4]), dessen Nachkommen (Osnabrückische Landdrosten) ein wunderliches Interesse für unsere Poetiker (auch Kornfeld singt sie an und widmet ihnen sogar sein Buch) gehabt haben müssen. Er übersetzt gern, aber mit wenig Geschmack. Z. B. giebt er aus Vergils erster Ecloge (v. 4 f.) „Tu Tityre, lentus in umbra — Formosam resonare doces Amaryllida silvas“ mit: „singst von deiner Braut mit einem solchen Knall, daß auch der Wald davon giebt einen widerschall“. Mitunter gestattet er sich als Dichter Dinge, die einem Pastor nicht gerade wohl anstehen. So wenn er die Wirkung gewisser Zwiebeln rühmt: „bringen in der Venus Streit — eine brafe Männlichkeit — Diß und Jenes zu versüssen“.

Mustern wir die umfangreiche Litteratur der neuen Poetik, welche sich um die genauer geschilderten Centren herumlagert, so finden wir selten etwas mehr als Bestätigungen des Gesagten, deren oft belustigende Form uns noch kein Recht zu ihrer Citirung giebt. Ihre Wirksamkeit ist selbst inmitten ihres Kreises mit wenigen Ausnahmen

---

[1]) Stimmen der Völker V. 25 (Hempel V. 306 f.).

[2]) Exempel für die viersilbigen jambischen. Tyrocinium p. 58.

[3]) „בלא | מלאכת השיר das ist Wolgegründete teutsche Versekunst oder eine nüzliche und ausfürliche Anleitung ꝛc.“ Bremen 1660. Das Buch ist dem großen Kurfürsten gewidmet. Die erste Auflage (1650) hat die Dedication nicht. (Vgl. die Widmung.)

[4]) Versekunst p. 81 ff.

eine verschwindend geringe. Auch außerhalb der Opitzschen Kreise kam Friedrich Spee auf die grundrichtige Versknnst[1]). Ihre Zugehörigkeit zu den einzelnen poetischen Verbindungen dokumentiren sie durch Empfehlung und fast ausschließliche Citirung ihrer Vereinsbrüder.

Die schlesischen und Königsberger Kreise zugleich repräsentirt Johann Peter Titz[2]), ein Schlesier, der später in die engste Berührung mit der Königsberger Dichtergesellschaft kam. Mit Opitz ist er in Danzig wohl früh in Berührung gekommen, denn er verkehrte viel mit dessen Freunde Joh. Mochinger[3]). Seine Reise nach Holland machte auch er, und grade an Gronov, der mit Opitz' gelehrten Freunden offenbar wenig Fühlung hatte[4]), schloß er sich an. Titz wurde sehr alt, noch mit Morhof stand er in regem brieflichen Verkehre. Morhof erwähnt ihn im Polyhistor oft[5]) und mit größter Achtung, auch als lateinischen Dichter „numeri facillimi“[6]). Unter den von Köpke mitgetheilten deutschen Gedichten ist manche schöne

---

[1]) Das straßburger Autograph der Trutznachtigal ist von 1634 und zeigt viele Correcturen von des Verfassers eigener Hand, die „fast durchgängig metrischer Art sind“. (A. v. Gustav Balke, Lpz. 1879. p. XLII.) Die „Vorrede des Autoris“ ist eine weitere Ausführung der „Etlichen Merckpünktlein für den Leser“. Aus Balkes Bemerkung über diesen Punkt erhellt nicht, welches die Vorrede des Trierer Mscr.'s ist. (Vgl. dazu Einleitung XXXVII ff.) Die „Vorrede“ klingt noch sehr silbenzählerisch, während „die Merkpünktlein“ das Accentuatinosgesetz deutlich aussprechen und in „6.“ sehr an Clajus anklingen.

[2]) Zwey Bücher von der Kunst hochdeutsche Verse und Lieder zu machen. Danzig 1642. Widmung an Opitz' Gönner, den Fürsten von Liegnitz. Nachrichten über Titz aus einem Programm, das die Lehrer des Danziger akademischen Gymnasiums nach seinem Tode herausgaben, hat Köpke mitgetheilt im X. B. des „neuen Jahrbuchs der Berliner Gesellschaft für deutsche Sprache und Alterthumskunde“. Dort sind auch Gedichte von ihm mitgetheilt.

[3]) Briefe von ihm in der Jaski'schen Sammlung. Ein Gedicht zu Ehren des berühmten Landsmannes trug Titz an Opitz' Grabe den 20. August 1639 in einer großen Versammlung in der Marienkirche vor.

[4]) Clarmundus erzählt in seiner vita, er habe sich über deutsche Gelehrte sehr respectlos ausgelassen und von Caspar Barths Adversarien gesagt, bei uns werden sie nur von den Käsefrauen benutzt.

[5]) Als „Titius“ nicht wie das Register sagt: „Titus“.

[6]) Polyh. Tom. III. Lib. VII. Cap. 3. § 17. Lateinische Verse von Titz finden sich auch Unterricht II. Cap. 9.

Strophe. Er ist einer der wenigen unter seinen Collegen, die sich bestreben, eine vernünftige Prosa zu schreiben, ein Vorzug den schon Morhof anerkannte[1]). Titz ist unter unsern Poetikern der größte Scaligeraner. Er zerfließt in Bewunderung vor dem erhabenen Geiste, und thut keinen Schritt ohne Leitung des „hochsinnigen" „des niemals zur Genüge gelobten", „des Wundermenschen" Scaliger. Beispiele, wie man es nicht machen solle, will er jedoch lieber erfinden, als jemanden ärgern. Also ein ziemlich gutmüthiger Kritikus. Seine Warnung vor voreiliger Kritik erscheint in Deutchland als erste Aeußerung der allmählich erwachenden Skepsis des Publikums und der Dichter an der Unfehlbarkeit ihrer Kritiker. Ueber Gedichte und Verse urtheile ein jeder, besonders über den deutschen sogenannten Rhythmus. Die meisten verstehen aber kaum soviel davon, als jener Schuster vom Gemälde. Es sei schlimm, wenn jemand „qui nescit, Versus tamen audet scribere[2]), noch viel schlimmer aber ist es, zu kritisiren, ohne etwas von Kritik zu verstehen. Er schließt seine Poetik mit der in Deutschland zu einem locus classicus werdenden Boccalinischen Relation über einen von Apollo schmählich heruntergemachten Kritikus[3]).

Als Metriker zeigt er nicht blos Gelehrsamkeit, sondern auch eigenes oft feinsinniges Urtheil. „Anima vocum (vocis) et musices semi-

---

[1]) Unterricht$_2$ 478 f., wo dieser Poetik überhaupt hohes Lob gespendet wird.

[2]) Horat. A. P. 382, wo fingere, nicht scribere.

[3]) Es wird ihm befohlen, die aus einem Weizensack (farina) sorgfältig ausgelesene Spreu (loglio, crusca) zu Markte zu tragen. De' ragguagli di Parnasso del Signor Trajano Boccalini Romano Centuria I. 100. (Ed. V. Ven. 1630. 4°.) p. 475 ff. Der Kritiker heißt Menantes. Man könnte wohl annehmen, daß das die Prägestätte sei für das in der Kritik aller Litteraturen noch heute stereotype Bild „die Spreu vom Weizen sondern", das im Evangelium (Matth. 3. 12) eine ganz andere Fassung und Bedeutung zeigt. Die Tendenz B.'s gegen die Kritik tritt öfters zu Tage, so in I. 28 (Torqu. Tasso presenta ad Apollo il suo Poema della Gierusalemme Lib., par loquale Lodouico Casteluetro e Aristotele da sua Maestà rigorosamente vengono ripresi). Die Entschuldigungen des Aristoteles, der den Poeten nur den Weg hat zeigen wollen, sind hier weniger originell als die (durchgehende) über jede Appellation erhabene principe-Grobheit von sua Maestà und die guardia di Poeti Alemanni (a. a. O. I. p. 98), die Verwendung der Deutschen als poetischer Schweizergarde auf dem Parnaß. An solch feineren satirischen Bezügen scheint B. nicht arm. Er verdiente größere Aufmerksamkeit schon wegen seiner ungemeinen Verbreitung.

narium“ (Martianus Capella III. § 268 Grot. p. 60) ist der Accent. Er weiß, daß unsere Verse nach diesem tonus taktirt werden und daß dabei Akut oder Cirkumflex keinen Unterschied machen. Die Alten sprachen in ihren Versen so wie in ihrer Prosa, nur daß zum gewöhnlichen Tone noch ein genaues Festhalten der Längen und Kürzen trat, nach welch letzterem gemessen wurde. Mit Vossius (de arte Gramm. II. 10) klagt er über unsere falsche oder doch einseitige Aussprache der antiken Verse. Die Entstehung der rhythmischen Verskunst (nach Beda) erklärt er genau. Er läßt sich auch auf eine Untersuchung der Quantität unserer Silben ein und verwahrt sich, „daß er nicht meinen könne, als hetten unsere Sylben gar keine Quantität“. So unterscheidet er mit Vossius (de arte Gramm. II. 12) zwischen verschiedenartig langen und kurzen Silben: „Abend, haben, Knabe“. Aber für den Vers ist dies indifferent. Er berücksichtigt auch den grammatischen und rhetorischen Accent (Emphasis). Titz zeigt Neigung zu Freiheiten aller Art. Er gestattet den reichen Reim (bei zusammengesetzten Wörtern, wie fortan, hinein und in anakreontischen Versen), kennt nicht blos daktylische, sondern sogar päanische Reime (reinigeten peinigeten), zweifelt an der Berechtigung des Hiatusverbotes und der Verwerfung aller Inversionen, will die Flickwörter „diese unschuldigen Worte nicht ganz und gar verstoßen“ und lobt sogar Taubmanns Elisionen-Pentameter[1]). Das Enjambement hat wenigstens für kurze Verse völlige Freiheit. (Wo du wilst ein — Kind Gottes sein — und kommen zu — der wahren Ruh'.) Abwechselung der männlichen und weiblichen Verse in der Elegie hält er nicht für nöthig, den Vergleich mit dem Distichon findet er unpassend. Er verbietet dafür weibliche Reime aus zwei Hauptsilben oder mit einem einsilbigen Wort (Ehstand — Wehstand, reich ist — gleich ist). Cäsur im fünffüßigen Jambus scheint „nicht sogar nöthig zu sein“. Beim sapphischen Verse ist er der Einzige, der die Unmöglichkeit einer eleganten Durchführung der Cäsur nach der fünften Silbe empfindet. Denn man müsse sich da, bemerkt er richtig, meist mit einsilbigen Worten im fünften Halbfuße behelfen. Auch er versucht daher Variationen;

---

[1]) Tu in me ita es | hem! in te ut e | go ét || tam hic te amo eg | o ac tu ibi | me hic.

für die beste hält er diejenige, bei der der Daktylus im ersten Fuße steht. Dadurch will er wenigstens die Cäsur nach der fünften Silbe retten. „Lóbet ihr | Himmel ‖ Gott den | höchsten | Herren." Auch das „Deutsch" und „andere" Archaismen werden von Titz vertheidigt, sowie das noch bis in's nächste Jahrhundert hinein ängstlich bemäkelte Putzen im Gedicht (an hohe Personen). Er nimmt endlich insofern eine Sonderstellung unter den „malenden Poetikern" [1]) ein, als er den Vorzug des Dichters vor dem Maler in Schilderung ungeheurer Gegenstände (berghohe Wogen, der Polyphem im dritten Buche der Aeneis u. ä.) zuerst betont, sowie die Verstärkung derselben durch die Imagination des Hörbaren. Die Verpönung des Vergilschen vescitur aura scheint auf ihn zurückzugehen [2]). Für seine geistige Ueberlegenheit spricht vielleicht am meisten, daß er sich von der damaligen Poesie abwandte und eben darum ohne nennenswerthe Beachtung und Wirkung blieb [3]).

Opitz' Poeterey erschien in immer neuen Auflagen [4]), 1645 zum sechsten Male [5]) (Frankfurt a. M.) mit „Anmerkungen" d. h. soviel als einem weitläuftigen Abklatsch ausgestattet, welche das Büchlein wahrscheinlich auf der Höhe fruchtbringender Poetik halten sollten. Der Commentator ist ein Leipziger Theologe, welcher außerdem nichts auf Poesie Bezügliches geschrieben hat [6]). Sein Commentar tritt sehr anspruchsvoll auf [7]). Trotzdem fand schon Lindner, Opitz' Biograph

---

[1]) „Poetiken auf dem Boden der Malerei." Herder, Krit. Wälder IV. 10 (Hempel XX. 493).

[2]) Vgl. o. S. 202.

[3]) Nur Georg Neumark bekennt in der Vorrede zu den (später weit ausgeführten) „Poetischen Tafeln" (Thorn 1650), daß er aus Titz „gleichsam den Kern ausgezogen".

[4]) Man findet sie verzeichnet bei Hoffmann v. Fall. Bibliogr. zu Opitz.

[5]) „Jetzo aber von Enoch Hanmann an vnterschiedlichen Orthen vermehrt vnd mit schönen Anmerkungen verbessert. Nunmehr zum sechstenmahl correct getruckt."

[6]) Vgl. Witte, Diar. biogr. Tom. II. a. 1680.

[7]) „Enoch Hanmanns Anmerkungen In die Teutsche Prosodie, darinnen dasjenige Was etwan Herr Opitz übergangen oder damals nicht erfunden gewesen (!) kürtzlich dargestellt wird." 1658. „Anietzo bey dem andern Druck an unterschiedlichen Orthen vermehrt und mit Exempeln weiter erkläret". In dieser

(1740), die Anmerkungen hätten bis auf den Auszug aus Spangenbergs Meistersingerkunst wenig Werth und enthielten mehr Tändeleien. Dieser Auszug tritt bei Hammann als Ersatz der üblichen Litteraturgeschichte auf und erscheint so in seiner naiven Phantastik (auch die Minnedichtung ist Meistergesang) als Seitenstück zu Birkens biblischer Philologie. Wie jene begegnet er nun häufig in den Poetiken. Charakteristisch für seine Benutzung der Quellen (darunter auch der Pseudo-Berosus und die „Zeugen der Wahrheit")[1] ist die Naivität, mit der er den unverschämten Plagiator des Hyperius den „Laurentius a Vallavicentino"[2] als Autorität für das meißnische Hochdeutsch anführt. Besonders fahndet Hammann nach vor-Opitzschen Poetikern. Hugo von „Thrimberg" wird sehr ausführlich behandelt, denn er „strafft den Mißbrauch des Singens und Lehrens sonderlich derer, die sich unterstehen, das sie nicht gelernt haben". Dasselbe Interesse erregt Muskatblüth, der u. a. ein Werk geschrieben, „Wie ein Sänger soll geschickt sein und was ein Gesang für Tugenden habe". Hammann zeigt dieselben Neigungen zu Freiheiten in den vitiis versuum, wie Titz. Er vertheidigt Luthers „Vater unser" für „unser Vater", denn „er hat die Kindliche Liebe andeuten wollen, die zuvor Vater muß sprechen, ehe sie unsere Nichtigkeit erwehnet"[3]. Er weiß auch, daß Luther es in den älteren Bibeln vorgefunden. Eigenthümlich ist seine Vorliebe für den Dialekt. Hirten und Bauern könne man „auf ihre Baurische Weise reden lassen". Als Beispiel dafür bringt er „niederländische" d. i. plattdeutsche Verse. Die Hiatusregel scheint er am liebsten ganz abschaffen zu wollen. Er kennt nur „reine Anapestische Reime" mit completem ersten Fuße. Die anderen, mit einem Jambus beginnenden heißen ihm „unreine". In der berüchtigten Echofrage gehört er zu den Rigoristen. Hammanns verliebter poetischer

---

Gestalt ging die Schrift mit der Poeterey 1690 in die Fellgiebelsche Opitz-Ausgabe über und die Ausgabe von 1658 wurde der Anmerkungen wegen noch im 18. Jahrhundert allen andern vorgezogen. S. Reichard a. a. O. 319 f.

[1]) catalogus testium veritatis von Flacius Illyricus.

[2]) Vallavicentius, Hofprediger Philipps II. von Spanien. Vgl. Gräße V. 727 und 729. Wie sinnlos er die (protestantische) Methodologie des H. abgeschrieben, beweist die Bewahrung dieser Empfehlung des dialectus Misnensis für die Predigt.

[3]) p. 166.

Schüler muß sich also erst an das Siebengebirge auf „unseren deutschen Rhein" begeben, um dort den Namen seiner Holden, wenn er recht lang ist, von dem gespenstischen Echo nachgerufen zu hören. Daktylen eignen sich ihm auch für Leihgedichte „wegen der himmlischen Freuden" (!), auch für „zitterliche Sachen". Trochäen sind träumerisch. Er dichtet deshalb sehr ungeistliche Träume in ihnen. Zu den von Lindner gerügten Tändeleien veranlaßt ihn der Ruhm des Leipziger Professors Poeseos Christoph Bulaeus, seines „um ihn wohlverdienten Präceptors", welcher Kunst und Gunst in jedem Verse wiederholt und „eines (Dietr. v. d. Werder!) der 100 Sonnet geschrieben, darinnen in einem jeglichen Reime zweimal Krieg und Sieg vorkommt". Er ist „so fürwitzig, solchen vortrefflichen Poeten nachfolgen zu wollen" und schreibt ein Sonett, welches in jeder Zeile zweimal das Wort Fall enthält. Er fühlt sich zur Anakreontik hingezogen und übersetzt sogar aus dem Anakreon (*τὸν ἄργυρον τορεύσας* Anacreontea 3 (17) Bergk); wie? ist nur aus der neuen Poetik zu ermessen. Hammann kennt sogar „ungereimte Reime". Dieselben sind aber „schwerer zu machen, als wenn sie sich reimten", denn ihre Endworte kehren in den folgenden Strophen in bestimmter Ordnung wieder. Also die Künstlichkeit der Sechstine, auch auf andere, als sechszeilige Strophen ausgedehnt.

Andreas Tscherning aus Breslau, der mit Opitz noch im persönlichen Verkehr und Briefwechsel gestanden, gab schon in demselben Jahre, wie Rist, seine ersten Versuche in deutschen Gedichten noch sehr schüchtern mit lateinischen zugleich heraus. Acht Jahr später in der Vorrede[1]) zu „Deutscher Gedichte Frühling" klagt er bereits darüber, daß „alle Buchläden voll von derartigen Mißgeburten" (nämlich deutschen Gedichten) seien; eine verhältnißmäßig seltene Klage, berechtigter als die über die „Reimenmacher und Bettelpoeten". Sie kehrt bei Leibnitz wieder. In seinen Gedichten lassen sich die „Liebhaber der Poesie und Erzfeinde derjenigen Versverterber" vernehmen, „welche ihren Irrthumb nicht erkennen, weniger gestraft sein wollen". Ja es erhebt sich sogar eine „Klage der Götter über die falsche waare derer in den Parnaß eingeschlichenen deutschen Verßkrämer". Er schrieb zur Poetik kurze Bemerkungen über die strittigen Punkte in Sprache,

[1]) An Apelles von Löwenstern und Heinrich Wentzel.

Rechtschreibung und Verskunst[1]), die um so wirksamer waren, als sie sich nicht im Allgemeinen hielten, sondern gleich an Beispiele der geschätztesten Poeten anknüpften, in denen dieselben sich mit diesen Schwierigkeiten auseinander zu setzen hatten. Die Schrift hat das Verdienst, Beweise zusammengestellt zu haben, wie prekär es mit den absoluten Regeln stehe. Tscherning stützt sich in seinen Entscheiden durchaus auf Buchner, von dem er ungemein viele lateinische Briefstellen als Belege mittheilt. In Betreff der weiblichen Reime mit einsilbigem Schlusse ist er Titzens Meinung[2]). „Es ist falsch wann jener im deutschen Helikon (Zesen) zu einer nachfolge aus dem Lundio anzeucht: Ja Elsgen ist verblendt, weil sie an vorrath reich ist, — Sieht sich nach keinem umb, es sey dann der ihr gleich ist"[3]).

Ebenso kann der Naumburger Advokat Dr. Gottfr. Wilhelm Sacer als „Schüler Tschernings" und von ihm durch einen lobenden Brief ermuntert, nicht umhin, auch die „beruffenen Poeten" in seinen kritischen „Erinnerungen"[4]) herzunehmen[5]). Die „Herren Poeten" mochten sich in Acht nehmen; Sacer ist in allen Regeln

---

[1]) „Andreas Tschernings Unvorgreiffliches Bedenken über etliche mißbräuche in der deutschen Schreib- und Sprach-Kunst insonderheit der edlen Poeterey." Ein kleines Aerar „Kurtzer Entwurff oder Abrieß einer deutschen Schatzkammer Von schönen und zierlichen Poetischen redens-arten, umbschreibungen und denen Dingen, so einem getichte sonderbaren glantz und anmuth geben können", ist beigefügt (Lubeck 1659).

[2]) Bedenken 91.

[3]) Goedeke fügt (Grundriß p. 447) bei Tscherning die kurze Notiz hinzu „fast der einzige, der an die Fabel dachte". Nur in „Deutscher Gedichte Frühling" (1. A. I. 253) finden sich zwei Gedichte („Güte deß Gemütes" und „Lügenlohn"), die einige Aehnlichkeit mit Fabeln haben. Die „Centuria proverbiorum Alis imperatoris, die Tsch. deutsch und lateinisch übersetzte, sind moralische Sentenzen in distichischer Form, genau wie die von Opitz übersetzten sogenannten Disticha Catonis.

[4]) „Nützliche Erinnerungen wegen der Poeterey, Kurtz doch deutlich zusammen getragen Und denen Liebhabern der ädelen unverfälschten Dichte-Kunst zu Gefallen herausgegeben von Gottfried Wilhelm Sacer von Naumburg aus Meissen Alten Stettin 1661." Es sollen das nur Prolegomena sein zu einem größeren Werke, das er in müssigen Stunden, „die er insgemein der süßen Poesie zuzueignen pflege", auszuarbeiten gedenkt.

[5]) p. 4.

der Poetik Rigorist[1]). Er läßt sich hierin nicht beirren, „was Cäsius an einem Orte in einem Schreiben vor exceptiones einwendet, massen er die deutsche Sprache und Poesie nach seinem eignen Gehirn und Gutdünken einzurichten viel zu unvermögend ist“[2]). Sacer ist ein wüthender Anti-Zesianer. Er beschäftigt sich alle Augenblicke mit dem „naseweisen Poetaster“ „iste poeta“ u. dgl., aus reinem Widerspruchsgeist gegen ihn zeigt er sich lax gegen die Fremdwörter[3]). Sonst berührt Sacers kritische Geißel vornehmlich Plavius und Schirmer, aber auch Fleming „der sonst nette Poet“ muß herhalten, ja Opitz selbst wird nicht geschont. Nur „nobilissimus Ristius“ der Herr Rüstige, und „sein vielgeehrter Herr Franke“[4]) scheinen unfehlbar. Bei letzterem ist Alles billig, was bei Zesen unrecht ist. Er citirt als Poetiker unbekannte Größen seiner Bekanntschaft, die sogar Neumeister nicht kennt, auch Herrn Klinkebeyl (Pseudonym für einen Herrn von Grünewald), der mit einem Herrn Wietemeyer als Mäcen dieser Kreise figurirt. (Ihr Preis in Kempes neugrünendem Palmzweig.) Sacer ist der Heißsporn der Kunst- und Zunftpoetik. Sein maßloser Aerger über die kunstlosen Poeten und die Verächter der neuen Poetik tobte sich schließlich in einer satirischen Schrift aus, in der manche Aeußerungen der Poetik fast wörtlich wiederkehren. Auch hier entwickelt er dabei schon einen ziemlich stumpfen Witz, z. B. „Man höre Peter Rollens Reime, die gar nicht rollen wollen.“ Oder er geräth bei Anführung der gar nicht üblen Verse eines Pritsch-

---

[1]) Die Forderung der prosaischen Construction spricht er in seinem § 41 so schroff aus, daß dies Neumeister bei ihm am meisten auffiel.

[2]) p. 9.

[3]) Als eingebürgerte Fremdwörter gelten Sacer auch Potentat, Manier, Cavalier, Compagnie u. a.

[4]) Johann F., der Bürgermeister von Guben. Er gilt auch als Meister in der Kunst „die Sachen so vorzustellen“, daß man sie „nicht beschrieben höre, sondern geschehn sähe (§ 51. Das horazische „Segnius irritant animos demissa per aurem — Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus A. P. v. 180 f.), ferner in der Illustration des Inhalts durch den Vers (§ 34). Als Probe für beides gilt seine Susanne, die ihren Kindern „zu tausend, tausend, tausend, tausend, tausend — Ach tausend, tausend, tausend guter Nacht“ sagt. Vielleicht ist „achttausend“ beabsichtigt. Von ihrer Familie scheidet sie für „immer, immer, immer, immer, immer — Und immer, immer, immer, immerdar“. Was ist Lears fünfmaliges never gegen diese immernde Susanne! Das waren die Muster!

meisters in einen der Sache ganz unangemessenen Zorn („Qui versus! Dii terris illam avertite pestem!“). Midas langt alle Augenblicke „zur Pritsche für den hasierlichen Reimenschmied“. Sein Auftreten gegen die freizügigen Poeten zeigt dieselbe Manier wie dort: „Klappt es nicht wohl, wann Ringwald also reimet: Magister Thomas Bergemann — Medicinae candidatus — Ist ein Schulmeister wohlgethan — zu Frankfurt uxoratus etc.? Erubesco et taceo.“ Vornehmlich stereotyp sind seine Sticheleien auf die respectlosen Auslassungen Schupp's über die neue Poetik, auf den alten podagrischen (Kirchenliederdichter) Hermann und seinesgleichen, auf den „vom Schustergeiste regierten Hanß Sachse“, den wahren schwarzen Mann der Poetik, auf die Rist'schen Pomposianus Windbrecher u. s. w. Er ist ein fanatischer Apostel der Renaissance, über die Anwendung der Regeln der Alten auf die deutsche Poesie will er „ein absonderlich Tractätchen schreiben“, weil er in diesem keine Zeit dazu findet. Er macht den Eindruck, als säße er auf feurigen Kohlen wegen „des Herrn Verlegers Eilfertigkeit“. Kenner der Litteratur des Zeitalters werden wissen, daß auch diese fortwährende Comödie der Eile, jetzt nur noch in naiven Briefen beliebt, in ihr typisch ist.

Der Rest dieser Litteratur ist Schweigen[1]). Ihr Umfang scheint kaum bestimmbar, besonders wenn man die Vorreden und die Disser-

---

[1]) Nicht grade, weil diese Erzeugnisse alle schlechter wären, als die besprochenen, sondern weil sie nicht so im Vordergrunde stehen oder nicht so charakteristisch sind. Die umfangreichen Anmerkungen zu Neumarks bereits erwähnten Poetischen Tafeln (Jena 1667) verdienen das ihnen von Morhof (Unterricht 479) gegebene Prädikat „gelehrt“. In ihren Resultaten decken sie sich genau mit dem in ihnen so oft genannten Birken. Martin Kempe aus Preußen, ein Alllober, der allen existirenden Gesellschaften angehörte und nach allen Seiten in die Triumphposaune stieß, feierte, wie Neumark seinen Palmenorden, so die gesammte „teutsche Poeterey“ in Werken litterarhistorischen Charakters. Eines derselben ist ihm erst in neuerer Zeit zugesprochen worden. (Vgl. Gervinus 5. A. III. 418. Koberstein 4. A. I. 530 f.) Wie Kempe aus Preußen nach dem Süden verschlagen, verkündete der Tübinger Professor Christoph Kaldenbach das Lob seiner dichterischen Landsleute in einer (lateinisch geschriebenen) Poetik (Norimbergae 1674), die sonst den Typus des Kindermannschen Bratenpoeten trägt. Harsdörffers Geschichtreden variirt er in wunderlich-tragischen „Ethopoeiae“ (p. 148 ff.) Pyramus invento amictu Thisbes, Venus super saucio Adoni, Orpheus in der Unterwelt u. dgl. Superintendenten, Conrectoren und Pastoren, wie Martin Rinckart (1645), Michael Pfefferkorn (1669), Samuel Schelwig (1671), Christian Pudor (1672) u. a. ver-

tationen-Litteratur berücksichtigen will, die aus der Renaissancepoetik und bald auch aus der neuen deutschen Poeterei [1]) vornehmlich Capital schlug. Für Gymnasialprogramme hatten diese Stoffe bis in unser Jahrhundert hinein einen besonderen Reiz. Durch Weise erhielt die Schulpoesie einen neuen Anstoß. Schließlich werden die Schüler selbst Poetiker [2])

---

sorgten „die teutschen Pierinnen" mit gereimten und ungereimten „Meßstäben", Anleitungen ja noch „Entwürfen" dazu; sie wachten über ihre „Fußtritte", bewahrten sie vor „Abtritten" und lehrten sie ihre „einfältige Rede durch zierliche Versetzung ꝛc. ausschmücken", mochten sie auch selber stumm sein wie der Pastor zu Straußberg bei Berlin Christian Pudor. Man merkt es diesen Elaboraten nicht an, daß ihren Verfassern manches populäre Kirchenlied gelungen. Die Harsdörfferschen Anregungen, die Poesie zum Gesellschaftsspiel zu benutzen, fanden Nachfolge in Joh. Justus Winkelmann aus Gießen (durch Anagramm: „Stanislaus Mink von Weinsheim"). Sein „Proteus" (zuerst Oldenb. 1653. 8° in der „dreyfachen Kunstschnur" Frankf. u. Lpz. 1692. 4°. Nr. II. u. III.) entwickelt mit speciellem Bezug auf H. (Kunstschnur 74 f.) in novellistischer Einkleidung wie die Gesprächspiele die „unglaublich lustige Lehrart in gar kurzer Zeit durch Versetzung der einsylbigen Wörter ohne Mühe teutsche und lateinische Verse zu machen". Die „Lullianische Kunst" durch äußerliche (alphabetische und arithmetische) Bezüge dem schwachen Geist Krücken zu bieten, hatte schon Harsdörffer mehrfach besprochen und auch (wie Winkelmann in besonderem Werke) zur Mnemotechnik verwandt. Die „einsilbige" Verskunst ist von einer unglaublichen Kindlichkeit, die Anweisungen zur Geheimschrift (Briefe in jeder beliebigen fremden Sprache u. dgl.) cursiren jetzt noch als Gesellschaftsspiele. Damals trat das mit dem Anspruch auf Wissenschaft auf leider mit Unterstützung bedeutender Namen.

[1]) Die Buchnersche „Studenten-Prosodia" (Rinckart) verschaffte ihr wohl ungezwungen das akademische Bürgerrecht. Die Disputation eines Christ. Händelius umfaßte die gesammte ars Germanorum poetica (1689). Der Ort derselben Altdorf weist auf die Poetik der Pegnitzschäfer, eine Annahme, welche durch die häufigen Beziehungen auf den „Celeberrimus Harsdörfferus" und den „incomparabilis Dn. a Birken" bestätigt wird. Die Vorliebe für die „Gesprächsspielereien", Embleme, Räthsel, Anagramme ꝛc. wirkt bei dem akademischen Anlasse ziemlich sonderbar. Sie erwähnt mehrmals den „Wittenbergischen Poetensteig" des Pegnesen Charikles (Joh. Friedr. Spengler aus Crailsheim), als anscheinend ganz oder theilweise theoretisches Buch. Einzelnes wurde vielfach behandelt, Alexandriner, Epigramme, ja die Opern.

[2]) So ladet z. B. noch 1733 der Stargarder Subrector Joh. Daniel Denso in einem Programm über die Stegreifpoesie (Commentariolum de poesi extemporanea) zu einem Schulactus ein, in welchem eine vollständige deutsche Poetik von den Schülern in gereimten Reden abgehandelt werden soll. Jedem fällt eines der Capitel zu, die in herkömmlicher Weise einander folgen. Durch das Mittagessen wird diese rhapsodische Poetik auch in die üblichen zwei Haupt-

(die Abiturientenexamenreden)[1]). Habilitationsschriften, darunter sehr bedeutende, sind der Poetik gewidmet worden, unsere Aesthetik steht in einer von ihnen ihren Grundstein[2]). Eine kurze Aufmerksamkeit erfordert schließlich noch die Stellung, welche die neue Poetik im poetischen Deutschland einnahm. Unangefochten war dieselbe nicht. War doch schon Weckherlins, ja Lohwassers geringe Kunst im Anfange unbequem. Valentin Andreä that sich in der geistlichen Kurzweil (1619) etwas darauf zu gute, daß er „ohn Kunst, ohn Müh, ohn Fleiß dichte“[3]). Die unzähligen Capitel der Renaissancepoetik hatten dafür gesorgt, daß man es für unmöglich hielt, in dem Fahrwasser der neuen Kunst „anzusetzen und dahinzufahren“, ohne zu „witzen, schwitzen, spitzen, schnitzen“. Andreä scheint später sein Urtheil über die nationale Kunstdichtung durch seinen Eintritt in die Fruchtbringende Gesellschaft (1646)[4]) zurückgenommen zu haben. Allein schon sein mit Latinismen gespickter Dankbrief[5]) sieht wie ein Hohn auf die Gesellschaft aus. Nach Ludwigs Tode legte er sich keinen Zwang mehr an und schrieb ganz lateinisch[6]). Schon zwei Jahre nach seiner Aufnahme schimpft er über das Treiben der Gesellschaft, die „nugae, quas eruditionis nomine venditant“, verabscheut dieses

---

theile zerlegt. Besonders neugierig durfte man auf M. A. Probst und M. G. Springmann sein, die „sich unterreden“, welche Sprache die bequemste zur Poesie sei und auf J. D. Borck, der „unsere Pommerische Platt-Deutsch rühmet“.

[1]) Die Klopstockische wurde berühmt.

[2]) A. G. Baumgarten, Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Halle 1735. 4°.

[3]) Diese Praxis behielt Andreä bei, wenn er auch einmal (1627) ein Gedicht Christoph Köhler zur Opitzschen Censur übergab. Dieser meldete sogleich erfreut an Opitz, daß auch dieser Feind „principia sua ex tuis hausit“. Aber auch er muß hinzufügen, daß es nicht gerade gut gerathen sei. (S. Jaski'sche Samml. p. 19.)

[4]) Karl von Hille führte ihn ein; er machte geltend, daß er „nicht allein von Adelichem Herkommen, sondern auch ein rechter Höfling sei“. „Ob zwar ein Geistlicher.“ Denn um Theologengezänk zu vermeiden, war es stillschweigendes Uebereinkommen, keine Geistlichen aufzunehmen. Nur bei Andreä und Rist machte man Ausnahmen. Ludwig nahm ihn gern ein, da „aus seinen erbaulichen schriften zu spüren, das er sonder Zweifel einen verträglichen Gesellschafter in brüderl. Christlicher liebe geben wird“. S. Erzschrein 206.

[5]) Erzschrein 209.

[6]) Hoffmann v. Fallersl. Findlinge p. 6 ff.

Pack „semipaganum, immo bispaganum“ und macht aus fructifera „mortifera“ [1]). Der alte Hermann scheint nach der Art und Weise, wie ihn Sacer tractirt, immer als Widersacher betrachtet worden zu sein, obwohl er sich „zu den opitzischen Regeln“ bekehrt haben soll [2]). Ein ärgerer Feind der neuen Litteratur war Schupp. Er hat nichts gegen Opitz, den er sogar den „Virgilius der Deutschen“ nennt, aber er will ihm „zu Gefallen keinen guten Gedanken, keinen guten Einfall fahren lassen“. „Kein Römischer Kayser oder Apostel habe ein solches Gesetz gegeben“ und „den Mußquetiren in Stade und Bremen sei wenig daran gelegen“. Wenn er von seiner Verskunst spricht, thut er es stets mit spöttischer Miene. Da hat neulich jemand „cantiones quasdam Germanicas, ut: Gut Hendje über die Heyde naußritt ꝛc. Der Hirsch wol auß dem Busche sprang u. s. w.“ in einen Band gesammelt „et se adversus invidiam tutum esse posse desperans, Carmen hoc Opitianum opposuit: Momo. Diß Buch laß mir zufrieden sein, — Oder mach etwas bessers drein, — Aber du wirsts nicht können. Nam — Ne sutor ultra crepidam“ [3]). Schupp spottet sowohl über die „Salbader von Jene“ [4]) als über die gelehrten alten Knaben mit ihrem unausstehlichen Wiederkäuen abgedroschener Fabeln aus dem Alterthum; über die trockenen langweiligen Philosophaster mit ihren Untersuchungen „Wie weit ein Flohe hüpffen könne“ [5]) und über die hyperpoetischen Schäfergecken, die immerfort mit Phrasen „ex Amadiso sive ex Arcadia comitissae de Pembrock“ herumwerfen, v. g. „Jungfrawe ich schwere euch bey dem höchsten Gott Jupiter, daß der kleine Knabe Cupido mein Hertz dermassen verletzet, daß es mir in meinem Leibe thut, als wolte es Capreol schneiden. Wan jhr euch nicht vber mich erbarmen wolt, so wil ich die Eumenides vnd Furias vnd alle Götter vnd Göttinnen, die nur Rache üben können, bewegen, das sie euch mit gleicher Plage verfolgen sollen“ [6]) ꝛc. Man könnte fast meinen, daß es auch nichts als

---

[1]) Hoffmann a. a. O. p. 8.

[2]) Goedeke Grundriß 468.

[3]) Ineptus Orator (Marpurgi 1640. Ed. III.), p. 29. Später von Kindermann übersetzt (Schupii Schrifften 1. A. 848). Seitdem besonders populär.

[4]) Ebend. p. 14.

[5]) Ineptus Orator p. 24.

[6]) Ebend. p. 14.

Satire sei, wenn er die Glückseligkeit des 17. Jahrhunderts erhebt[1]). In den unteren akademischen Kreisen scheint man sich wenig aus „den Reguln der Alten" gemacht zu haben. Sacer beklagt sich bitter über „die Magergister", die wenn sie sich vollgesoffen auf Opitz schimpfen. Der Weisesche Ton behagte ihnen besser, ein späteres Elaborat dieser Schule liefert ein drastisches Stück Studentenpoetik[2]). Auch die Lehrer, Freunde des Alterthums, wie Lauremberg, wollten von den deutschen „Parnassischen Vaten, der Reimen Aristarchen"[3]) nichts wissen und über die Poetiker, trotzdem manche ebenso Professoren der Poesie u. dgl. waren, wie sie, ergoß sich rücksichtslos ihre Satire. „De wahre Rieme Kunst" ist noch immer nicht „gedrücket". Hat doch dem nedderdüdischen Scherzdichter „ein goet Fründ gesegt vör gewis — Dat he in der Drückerie gesehn hefft halff und heel, — Des twölfften Tomi dat acht und twintigste Deel, — Vom Epitome

---

[1]) In einer Pflichtrede aus dem Jahre 1639, von einem Schüler vorgetragen (Marpurgi 1639).

[2]) Joh. Friedr. Rottmanns I. C. U. Lustiger Poete u. s. w. (o. O. 1718), angeregt durch die „lustige Rhetorika" (von Riemer 1681. 1717 unter dem Titel „Der vermehrte und verbesserte Lustredner"). Von Poetik ist in dem Buche wenig die Rede, desto vertrauter wird der „Anfänger" hier mit anderen Dingen gemacht. Die Regeln scheint der Verfasser nur anzuführen, um sich über sie lustig zu machen. Als „anmuthige und geschickte Wortwechselungen" werden empfohlen: „Jungfrau = Freudenpferd", „Ehefrau = der zerkerbte Rehbraten meines Ehestandes", „Alt Weib = Antiquitates Rosini oder alter Eßig-Krug", „Schüler = Straff-Thier der Philister so nach dem Brande riecht" (Fuchs?), „Hut = Kopfstiefel", „Bette = Reitstall" ꝛc. Unpassende solle man jedoch nicht brauchen, als „Hase der Tapfferkeit", „Pinkfenpulver meiner Frömmigkeit", „der Hosenknopf der Geduld", „das Post-Papier meiner Reputation", „der edle Parmesankäse meines Verstandes". Seinen Respect vor Vergil beweist er mit folgender Uebersetzung (des Schlusses der Eklogen): „Saturae capellae, Ihr ersättigten Schneidergesellen, ite domum geht nach Haus, venit Hesperus der Meister kommt" u. ä. Besonderen Spaß machen ihm die „Knittelhardi" z. B. auf die Mark Brandenburg „Pisces languores scharff febres atque dolores — Strohdach, Knapp — Casei sunt hic in Marchia multi — Et si videres nostras glaucas mulieres — Nobiscum fleres, si quid pietatis haberes" etc. oder „Hem vos Studentes! Omnes nunc rufite Juchhei! — Lustigerosque simul multos anstimmite liedros" etc. und noch viel solcher Unsinn. Auch die jugendlichen Verbrechen gegen die Poetik, die von dem spätern Oberhofprediger Neumeister vorliegen, zeugen von diesen Regionen.

[3]) Dat veerde Scherzgedichte v. 422 f.

der düdschen Prosodie“ [1]). Aber was waren es auch für Früchte, die die neue Poetik abwarf, die „Poeten und gelehrten Männer“, welche ihre Kunst „Vp Hochtiden, Kinddöpen und bei Doden[2]) erwiesen und „de jungen Bengels de kuem könt lesen“![3]) Konnte man nicht auf die Vermuthung kommen, die Poetik sei es, welche „dat Handwerk“ jetzt „so gar tho gemeen“[4]) mache. Selbst Moscherosch, der doch mit den hauptsächlichsten Poetikern in intimem Verkehr stand, konnte noch 1644 (in den Klaggedichten) den komischen Seufzer ausstoßen „Also sich die Narren quälen — Da muß keine Sylbe fehlen — Drumm zu reimen auf ein Schnur — hab dem Leser zu gefallen — Ich gesagt die wär ein Hur; — So doch war die frömbst ob allen“ 2c.[5]). Für Logau ist beim Dichten „der Sinn der Herr, der Reim der Knecht“[6]) und „sind seine Reime gleich nicht alle gut und richtig“, so hält er — allerdings eine nicht gerade stichhaltige Entschuldigung! — „die Leser auch nicht alle gleich und tüchtig“[7]). Er wies die Prahlhänse mit ihrer majestätischen Heldensprache darauf hin, daß „sie doch auch lernen wolten — Wie recht deutsch sie handeln solten“[8]). Männer von freier Bildung wie Buchner fanden das stete Prunken mit der majestätischen Heldensprache albern[9]), selbst Zesen, der nach seinen „Jugendthorheiten“ mehr mit dem Ausland in Berührung kam, meinte zu Ludwig von Anhalt „wir können unsre sprache selbst nicht so hoch über alle erhöhen, es müssens fremde Völker thun“[10]). Rumpler hielt sich auf über gewisse neue Geschmacksrichtungen, über „seltsame verränkte, verzwickte, verkikte, unteutschteutsche carmina (ich sagte schier crimina)“; über das Treiben der Pegnesen wurde schon damals heimlich gelacht, die Zesianer ungescheut offen mit Hohn überschüttet. Die Sprachgesellschaften erregten schon

---

[1]) Dasf. v. 480 f.
[2]) Dasf. v. 247.
[3]) Dasf. v. 257.
[4]) Dasf. v. 255.
[5]) S. 432 ff. bei Goedeke Elf Bücher deutscher Dichtung I. p. 369 f.
[6]) Sinngedichte II. 8. 70.
[7]) Ebend. II. 3. 7.
[8]) I. 2. 20.
[9]) Epist. Buchneri I. p. 298.
[10]) Erzschrein 415.

an sich das Gelächter der Nonconformisten, die Tannengesellschaft wurde zur „Tannzapfengesellschaft", Zesens Genossenschaft zur „Geschossengeschaft", von den Fruchtbringenden behauptete man, man könne sie in jeder Mühle finden, „Mehlreiche" sowohl, als gewisse graue Thiere, die das Mehl ins Land hinaustrügen. Begabte Dichter, wie Balde, der manches zur lateinischen Poetik schrieb, hielten sich ganz fern, und wenn sie es sich einmal einfallen ließen, deutsch zu dichten, so sollte man meinen, man stünde noch in den Zeiten des Melissus und es habe nie einen Opitz gegeben. Die Angriffe gegen die neue Kunstpoesie verschwanden zwar in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, der zweite bedeutendere Satiriker der Zeit, Joachim Rachel, konnte in seiner Satire von der Poesie (1667) allerdings nicht mit dem Witze Laurembergs die kunstlosen Poeten in opitzischen Versen angreifen, wie der Professor von Soroe in seinen plattdeutschen Knittelreimen die neuen Vates und Aristarche. Nun aber da sie gesichert schien, den Reiz einer nationalen Sache allmählich wieder verlor, als der Nimbus ihrer (namentlich) formalen) Schwierigkeit sich endlich verflüchtigte, da erschien ihre geistige Hohlheit in um so grellerem Lichte. Es ist nur schade, daß so wenig „Bauern aus Arcadia" auf den satirischen Kampfplatz traten, die mit gröberen Glocken läuteten, „was ihnen der seel. Herr Rist doch nit gantz hat außpredigen können". Er war eine Comödienfigur ersten Ranges, der damals so häufige „Magister Joh. Balhornius, Professor Alphabetarius und Plackverständige Praktikus, in der Lastbringenden (!) Gesellschaft Anonigerorum (Hechelträger!) der Meliorirende wegen Verbesserung des A B C" (S. Schupp, Calender a. a. O. 588)[1]. Nur hätten die „Pedantischen Irrthümer der Schulfüchse" schonfrüher an den Pranger gestellt werden sollen, als zu der Zeit, wo sie von selbst anfingen bedeutungslos zu werden. Man erkannte sie wohl. Wir treffen hier alles, ihr deutschthümelndes Prahlen[2] bei vollständiger geistiger Impotenz, ihr mit gelehrten terminis gespicktes gelehrtes Bramarbasiren, hinter dem sich völliger Unsinn oder baares Nichts verbirgt, ihre kindischen Alfanzereien mit dem „nützlichen Palmbaum"[3] u. dgl., ihre verlogene

[1] Der Pedantische Irrthumb. Nutz und Lustreiches Schauspiel. Rappersweil 1673, mit Zugabe „Die seltzame Metamorphosis etc." S. 262. vgl. 252.

[2] Ebend. S. 95.

[3] Ebend. S. 21.

biblische Gottseligkeit mit der die ekelhafteste Lüsternheit bemäntelnden *ὑπόνοια*[1]). Auch die „Sternkukkerischen Einfälle eines geschossenen Poeten"[2]) sind nicht vergessen, wie (in der Zugabe) die „sutorische" Zunftwerbung, das Poeten- und Magistermachen. Hier giebt endlich einmal einer der vielberufenen Zoilus und Momus ihnen den Midas zurück, indem er ihn vorführt[3]), wie er sein stupides Gesicht hinter einer hohlwangigen Magisterlarve verbirgt, und versucht etwas mit theoninischem Zahne zu beißen[4]). Dieser „Pritschmeister" steht hoch über den gekrönten Poeten und krönenden Poetikern. Auch ein Mann wie Conring griff mitunter zur Pritsche und schlug auf die cothurnatae metaphorae der einen und die ineptae compositiones der anderen[5]). Fast noch Knabe, schrieb er schon eine Satire gegen sie[6]). Die Kritik hätte jetzt anderes zu thun gehabt, als über die Pritschmeister loszuziehen und über „die schellens- und scheltenswürdige Thorheit Boeotischer Poeten in Deutschland". Waren die Herren Kunstdichter weniger Boeotische Poeten, weil sie die Hebungen zählten? Waren sie besser als die Pritschmeister, weil sie für ihre Hochzeits- und Leichengedichte eine silberne Dose nahmen, die Pritschmeister dagegen einen silbernen Reichsthaler? Gewiß hat mancher Pritschmeister seiner Hochzeitsgesellschaft mehr Spaß gemacht[7]), als der Rektor Kindermann, Professor Kornfeld und die andern gekrönten Poeten der stricten Observanz, trotz aller „kritischen Bedenken" eines gelehrten Hans Wursts über die Hans Wurste.

Das Beispiel eines solchen bietet uns die oben berührte satirische Poetik Sacers, die gallige Herzensergießung eines in seinen Gefühlen

---

[1]) S. 60 f. Der Schüler bringt ein ausgearbeitetes „biblisches" (!) Carmen, das den Lehrer sehr befriedigt und zu weiterem „biblischen" Poetisiren anregt, jedoch erst nach Entlassung des Schülers.

[2]) S. 133 f.

[3]) Auf dem Titelbilde.

[4]) Der Ursprung dieses vielberufenen Theon, der für uns nur in Büchern gelebt hat, ist in Horaz' Ep. I. 18, 82.

[5]) Nach einer Dissertation de genere Alexandrino Germanis usitato des P. C. L. Heppe. Wittemb. 1701.

[6]) Clarmundus a. a. O. V. 88. Ueber die gekrönten Poeten spottete schon Bebel. Dasselbe wird von Balde berichtet. Vgl. Kempe a. a. O. 212. 215.

[7]) Man sehe den Typus der Spruchsprecher, den Wagenseil in de civitate Norimbergensi (p. 488 ff.) mit sichtlicher Vorliebe weitläuftig schildert.

tiefgekränkten Poetikers. Gervinus hat ihr in seiner Litteraturgeschichte zu viel Ehre angethan. Es ist nicht ganz richtig, daß der Verfasser im Anfange blos den Volks- und Bänkelsänger im Auge habe, aber weiterhin die neuen Kunstpoeten. Nur die allergemeinste Klasse der Plagiatoren, die hinterher auf ihre Quellen (Rist!) schimpfen, greift er unterweilen an, durchgehend ist die Tendenz gegen die Volksdichtung im Allgemeinen, die sich an die Weise des 16. Jahrhunderts anlehnt und im Tone Fischarts, Hans Sachs' und des Volksliedes weiter fortdichten will. Daß er Zesen lächerlich macht, ist gerade nichts außergewöhnliches, ebensowenig daß er jetzt gelegentlich auch über die „Harsdörfe" herfällt, während er in seiner Poetik zu Rists (des Nürnberger Ordensgenossen) Lebzeiten ihnen noch Weihrauch streute. Trotz aller Satire ist die Anordnung des Stoffes in dem Buche genau nach dem Muster einer regelrechten Poetik; in der richtigen Befolgung dieser gang und gäben Regeln sieht er das einzige Heil. Die Muster, auf die er hinweist, sind die „Opitz und Rist" aller Poetiken, daneben natürlich das ewige Lied von der Nachahmung der Alten. Noch deutlicher als schon der Titel [1]) verräth die Tendenz des Buches eine einleitende Poetensatire gewöhnlichsten Schlages von Heinrich Held, „Poetische Lust und Unlust" (aus dessen „Deutscher Gedichte Vortrab" Frankf. 1643). Um auszudrücken, daß er zornig sei, muß der Satiriker erst das Bild vom Prometheus, der bei der Schaffung der Menschen „dem Magen auch von grimmer Löwen Art — Ein Stücklein eingeflickt" („insani leonis vim stomacho nostro" Horaz I. 16. 16), ausmalen; von derartigen schülerhaften Reminiscenzen wimmelt das Ganze. Er ist zornig auf die Reitharde, die ihm das Schreiben verleidet. Die Poesie wolle studirt sein. Die deutschen

[1]) „Reime dich oder ich fresse dich, das ist, deutlicher zu geben Antiperimetanaparbeugedamphirribificationes Poeticae oder Schellen- und Scheltenswürdige Thorheit Boeotischer Poeten in Deutschland, Hans Wursten zu sonderbahren Nutzen und Ehren, zu keinem Nachtheil der Edlen Poesie unsrer löblichen Mutterspracbe oder einiges rechtschaffenen, gelehrten Poetens Zu belachen und zu verwerfen vorgestellet von Hartmann Reinholden, dem Frankfurther (?). Suspende, Lector Benevole, Judicium tuum, donec plenius quid feram cognoveris. (Northausen 1673.)" Morhof schrieb (Unterr. 396 f.) die Schrift „dem Autor des kurtzweiligen Redners", also Joh. Riemer zu. Ihm folgten bis zu den ersten Auflagen von Gervinus die Litterarhistoriker. Kempe nennt ausdrücklich Sacer, dessen Autorschaft aus der Schrift selbst genugsam erhellt (was Goedeke Gr. 500 verneint).

Poeten aber seien meist schmutzige, betrügerische Krämer. Dennoch wende er sich ihr jetzt wieder zu — welche Ehre! —, wenn auch „der Themis unvergessen". Außer diesem werden noch andere Amtsbrüder von Hartmann Reinhold eingeführt mit epigrammatischen Unfläthereien gegen die Pritschmeister. Ihr „ganzes Lob mag man verstänkten Dreck wohl heißen", Herrn Jäckels Schrift ist süß, weil „der Krahmer Quetschen", nicht ungesalzen, weil „er Häringe darein verpackt". Stereotype Witze der Renaissance, wie daß vor Duwalds Versen der Wald „sich schauert" und die wilden Thiere fliehen, und die deutsche Eleganz von damals, die, wenn sie satirisch wird, so gerne von Stinken und von gewissen Orten redet[1]). Dabei sind solche Satiren von nichts Anderem, als bloßem Standeshochmuth eingegeben; denn was ist diesen Leuten die Poesie mehr, als den Pritschmeistern? Durch sie wird „kein Kranker heil, kein Schuldiger freigesprochen", weil, wie es geistreich heißt, „jens der Arzt' und dies der Advokaten ist". Es ärgerte sie nur, daß auch Leute, welche nicht das trivium und quadrivium hinter sich, keinen vollen Seckel und den Doktorhut hatten, zu dichten wagten. Das trug ihnen nach „ihrer Meinung Schande ein" und es ist ein wahres Glück, daß die „Palmzunfft, die Zier in deutschen Landen, den Krantz Apollens nicht für eine Schande hielt", sonst wären so distinguirte Herren, wie Sacer, Held und Heigemann, der deutschen Poesie vielleicht ganz verloren gegangen.

Es ist gerad „Fastnacht" und obwohl bei dem „Eselmännischen Hanswurst" fortwährend Fastnacht ist, so können sich doch auch weise Herren wie Sacer jetzt einen Spaß erlauben. „Rathschlaget ja auch der Homerische Jupiter nicht immer, sondern spielet auch mit der Junone." Schon dieser erste Witz ist nicht Sacers Eigenthum[2]). Sicherlich ebensowenig die gelungene Schilderung des „sauertöpfischen Philosophus"[3]). Herrn Doktor Sacers Fastnachtsbelustigung ist nun,

---

[1]) Schottel an seinen Freund Harsdörffer „Was soll uns Herr Klügelgeck? — Er sol riechen nicht ohn reue — Seinen faulen Eseldrekk". Zugleich eine plumpe Entstellung des Erasmischen „Suum cuique stercus bene olet".

[2]) Schupp, Ineptus Orator (a. a. O. p. 4) „Jupiter apud Homerum non semper de bellis Graecorum deliberat, sed interdum cum Junone ludit". Schupp, gegen den er z. Th. polemisirt, wird überhaupt vielfach ausgeschrieben.

[3]) Nachdem derselbe „sich mit der praedicabilium dürren Quincunce und der Syllogismorum schrecklichen Ordnung abgemergelt, lange als ein gestochener

dem dummen Hans Wurst eine Anweisung zu geben, wie er zum Poetenkranz gelangen könne. Er schwöre es „bey dem Hufeisen des Gorgonischen Pferds, bey dem Schu-Leisten Hanß Sachsens des Poetens, bey des Caesii Rosemunde, Rosenflabbe oder Rosenschmute", daß Hanswurst dazu so geschickt sei „ut Asinus ad lyram". „Grosses kribbes und krabbes" bedürfe er nicht. Nur hurtig, ohne Plage, ohne die Arbeit ins neunte Jahr aufzuheben. Man sieht, daß man durch Sacer nicht gerade die Ironie lernen kann. Mitunter lenkt er ein. Er wolle ihn nicht beleidigen. Das sei ihm weder „in den Pallast seiner Sinnen, noch in den Vorhof seines Herzens gekommen". Die Parodien des Marinismus sind das Beste an der Schrift. Sonst ist crasse Versetzung ins Negative Hartmann Reinholds ganze ironische Kunst. Den Worten des Barclajus, Lipsius, Erasmus solle er keinen Glauben schenken, wenn sie behaupten, daß die Poesie eine hohe Kunst, die Poeten selten seien. Ebensowenig dem Opitz und Rist. Habe ja doch Plato gesagt, daß in des Menschen Seele alle Künste schon verborgen liegen, gleichsam als glimmende Kohlen unter der Asche. Wozu also die Arbeit? Er kommt ja vom Himmel, wie Cicero sagt „in der Oration, die er pro Archia poeta, das ist von der Poeten Archa (Arche) gehalten". Was habe Hans Sachs studirt, was Jakob Vogel zu Stößen auf dem Federmarkte? „Wer war Peter Schütz von Erfurt? He? Ein Schneider, war jung aus der Schulen indignante Musarum choro gelauffen, wie er selber sich rühmt." Wer war Lorenz von Lauterbach? Ein Notarius publicus zu Neustadt „auch danebst wohlverordneter Mägdgen-Schulmeister". Man lese aber seine „minima carmina", von Rumplingen, von der Windmühle, von der schönen Helenen, von der Dorotheen, von Finken-Ritter, da wird man schon genug sehen, wie herrliche Infälle er gehabt, da er doch in Lateinische Bücher seine Lebtage wenig Ohren gemacht." Wie weit habe es Georg Werner, der Küster zu Utenheim

---

Bock in die Quer geschielet, mit der Nasen geschnaufft, die Haare gestrüppelt und wie ein Römischer Strabo gesessen hat, so nimmt er endlich die Büchse mit poultre de Cypre und bestreuet sich den Kopff, daß er so grau wird, als ob er mit Eseln gerammelt hätte, er wäscht die Butter aus den Augen, setzet sein Mützchen auff und nimmt seinen Platonischen Sammetgeprähmten Autorität-Mantel um, und schleichet aus, einem schwarzbraunen Schneidermägdchen auffzuwarten".

gebracht, welcher den unsterblichen deutschen Grobianus in Reime umgesetzt. Die Historicos und Philosophos brauche er nicht „durchzustänkern". Die ersteren lügen, die letzteren können sowie so untereinander nicht eins werden. Hierbei werden höchst unpassend gelehrtkritische Excurse eingestreut. Doch wolle er wirklich Historien beschnappen, so lese er den Marcolffs, den Eulenspiegel, Hans Clauerten, Claus Narren, den Tambour, die lustige Gesellschaft, die Gartengesellschaft, den Florand, Tristrand, Lancelot, den Landstörzer, die Pickelhärings Possen des Tabarins, den Pfaffen vom Calenberge, den Amadis, den Francion und „absonderlich (wegen caesianischer Art zu reden) die Affentheuerliche Naupengeheuerliche Geschichtklitterung" u. s. w. Aus diesen Anführungen sieht man, welche Lectüre zur Zeit als eines gelehrten Mannes unwürdig, welche Männer (darunter hier auch die sonst gerühmten Minnesänger) für Pritschmeister gehalten wurden. Solche Autores soll er sich von der Frankfurter Messe bringen lassen und nach Anleitung der Aurifodinae Drexelii[1]) die locos communes herausziehen. „Wer von Natur inventiös ist, copiam verborum hat, und will sich auf den Nothfall nicht resolviren, innerhalb 14 Tagen ein deutscher Poet zu werden, der ist nicht werth, daß er Brodt fresse." Hieraus erkennt man, wie ernst es dieser Poetik, die „den Alten ihre Lectionen aufsagte"[2]), eigentlich ist mit ihren pflichtmäßigen Phrasen vom geborenen Poeten, der natürlichen Fähigkeit, vom εὐφαντασίωτος. Cap. VII. belehrt über Sacers Meinung. „Was geht dich Rom und Athen an? Du bist ein deutsches Bluth und treuer Patriot deines Vaterlandes, vere Germanus." Was habe man von Vergil, was könne Einem Catulls tausend und hundert Küsse lehren, das man nicht schon längst an den Schuhen zerrissen. Ovid war ein verwiesener Römer und verdorbener Advocat, und wenn Horazens Oden ein Moderner geschrieben hätte, würde man sie nicht ansehen (Jakob Balde). Und nun gar Homer, der verrückte, blinde Bettler von Smyrna! Ihn nennt man den Vater der Poeten. Nun, wie der Vater ist, so werden wohl auch die Söhne sein. „Aergere dich nicht an dem Goldbegierigen Pindar!" Man versteht ihn ja doch nicht. Sauf du lieber, das macht den Dichter, leite mit

[1]) Jerem. Drexel, Aurifodinae artium et scient. omnium Mon. 1638. Antw. 1641. Vgl. Graesse VI. 958.

[2]) Herder, Briefe zur Beförderung der Humanität. 91 (XIII. 420).

Guido von Monticella das Wort Poet von Potus, potae, Pott, il boit u. dgl. ab. Aehnliches lehre der „Pindarisirende Pindarus". Eigentlich ein vorzüglicher Hieb auf sich selbst, auf die philologische Poetik. Die Bauern machen auch ihre Rollgedichte, wenn sie voll sind „und haben doch Herrn Filip von Zesens Poetischen Helikon nie gelesen". Trotz Zesens „perfectischen Musenschlüssels" geht es über die Prosodieverächter her, die sich „frisch mitten in die See wagen" (Andreä). „Und wenn Sacer und ein ander Naseweiser über diese Worte klügelt und lachet, so lache du sie wieder aus und sage, Was fraget ihr darnach?" Die Regeln der genauesten Prosodie[1]) erspart uns der Poetiker nicht, trotzdem er hier als Satiriker auftritt; nur sind sie natürlich alle negativ gewendet. Schließlich heißt es „Prosodien hin, Prosodien her, multi Medici perdiderunt Caesarem" aus dem Sinne Hans Wursts, aber sehr richtig. Vornehmlich ärgert Sacer einer aus der oben charakterisirten Klasse der „superklugen Magister" wegen seiner Verachtung der Prosodie[2]).

Erfreulicher als diese pedantische Satire ist die drastische Charakterisirung der Zesianischen und Nürnberger Manieren. „Achte auf grosse und ansehnliche Titul: Parnaßische Brautfackeln, Wohlverdiente Ehren Burk, Klagender Helikon[3]) ꝛc. Dann wird man auff dich und deines Gleichen mit Fingern aus den Buchläden deuten und ruffen, da, da gehet er, ders gethan hat." Auch die Verbindung Zesens mit dem Adel ist ihm ärgerlich, das Interesse des letzteren an der Litteratur verdächtig. Es ist jedoch begreiflich, daß „etzliche grosse Hansen und Hofschranzen" einen zweideutigen Zotenreißer höher achteten, als einen, der „des alten Podagrischen Hermanns geistliche Lieder verbessert hätte". Eines solchen Poeten carmen werden die Herren von Costy und de Ulma u. a. hochhalten, „sie werden es wol etzliche

---

[1]) Auch hierbei werden „Sacers Erinnerungen" benutzt.

[2]) „Du aber Mome laß mich seyn — Ich mach auch deutsche Reimelein — Opizius mich bindet nicht — auch Ristius mich nie gericht — Vornehme Leut geschrieben han — Vor ihnen deutsche Carmina — Der Genus ich behalte bey — Mich bindet keine Prosodey."

[3]) Ueber die prahlerischen Titel hatte sich schon Harsdörffer aufgehalten, der Vorredner zum Pedantischen Irrthum ist (a. a. O. S. 249) froh, wenn er einen Titul hat und sollte man ihn nach dem Buche dazu fragen, so will er sich von Madame la Mode schützen lassen.

mahl vor dem Frauenzimmer durchlesen und darzu ein lächerliches Maul machen, als wie ein Esel, wenn er gelben Kuchenteig mit Rosinen frißt". Wenn man Sacer glauben soll, so waren die Mittel der damaligen Poeten sich interessant zu machen grade nicht sehr wählerisch. „In Gesellschaft sitze bisweilen und nage an deinen Nägeln, siehe immer vor dich hin mit starrenden Augen, fahre auf, wenn man dich ruft. Sage du seist ein Melancholikus wie Vergil ꝛc." Das „herzbeherzte Herz", „der hohe Weißheit-Schein" kann natürlich nur auf die Nürnberger gehen. Die „heroisch lieblich spielende Poeterey" ist sehr deutlich, ebenso wie die Witzeleien über das Ut pictura poesis, welches die Nürnberger in der That fast bis zu dem „Deine Feder sei ein Pinsel" getrieben hatten. „Apollo ist regierender Herr im Parnasso, und nicht Aristoteles," hatte Harsdörffer zwar nicht selbst gerufen, aber doch solche Ketzereien anderer verbreitet[1]). Die Comites palatini greift Sacer nur an, weil sie gar zu freigebig mit ihrer poetischen Lorbeerkrone sind. Die Lächerlichkeit des ganzen Instituts bloßzustellen, den Schacher, der damit getrieben wurde, zu geißeln, fällt ihm nicht ein. Nur das verdrießt ihn, daß die corona poetica das „privilegium" gab, nicht kritisirt werden zu dürfen, daß die Verse ihrer Inhaber „bei hoher Strafe ungehofmeistert bleiben" mußten. Der Schluß prophezeit dem Schüler ironisch die Unsterblichkeit in einer gelungenen Parodie des Athembenehmenden Bombasts der Moderomane. Sonst ergeht es ihm übel genug in Hartmann Reinholds Schule. Letzterer verschwindet sehr oft und statt seiner erscheint Herr Sacer, dessen Unmuth sich in sehr variirten Prügeln Luft macht.

Kurz nach dieser ingrimmigen Vertheidigung des poetischen Lorbeerkranzes, der Schulpoesie und der unerreichbaren Alten erschien jenseits des Rheins „une nouvelle édition de Despréaux", in ihr der eigentliche Codex der Litteratur, welche „die Alten erreichte, ja entbehrlich machte": l'art poétique der neuen Classiker, der Franzosen. Die Remmionen des großen Louis fingen schon an sich auf den deutschen Geist auszudehnen, das „moderne Griechenland" siegte auch hier, siegte noch einmal über die Besiegten. Das astre favorable des grand siècle warf auch zu uns seine mitleidigen Strahlen und sie blendeten die Poeten bald so, daß

[1]) Vgl. o. S. 203.

sie sich weder um Opitz noch um Rist, noch um irgend etwas kümmerten, was „pedantisch, schulfüchsig" und — deutsch war. Die galanterie, die politesse wurde die Parole der Poetik und der Kern von dem allen, der goût. Doch ach, es zeigte sich, daß auch der goût seine schwere Menge von Regeln und Ausnahmen hatte, und bald stand wiederum Hans Wurst als Delinquent vor dem gestrengen poetischen Schulmeister und mußte sich den Proceß machen lassen wegen der „Schellen und Scheltenswürdigen Thorheit geschmackloser Poeten in Deutschland".

VI.

„Die Franzosen."

Die durchgreifende Umwandlung, welche das gesammte geistige Leben Europas um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts erfährt, kann in vieler Beziehung in Gegensatz gegen die Renaissance gebracht werden. Die subjective Philosophie, so original in ihrer Erscheinung, daß sie mit der alten in keine Beziehung zu bringen war, vervollständigte nicht blos jene Bewegung, indem sie mit dem philosophischen Götzendienst des Mittelalters endgültig aufräumte; sie bezeichnet zugleich ein Auflehnen gegen ihren Geist, den Geist der Unmündigkeit, der kritiklosen Unterwerfung unter ein höheres Princip. Als neues, belebendes Element trat sie in die Zeit, die so übervoll war von der Vergangenheit, eine Zukunft in ihrem Schoße bergend. So könnte man wohl das Wort auf sie anwenden, das ihr einflußreichster Vertreter Leibnitz zu einer Art Devise erhob „le présent est chargé du passé et gros de l'avenir". Zu keiner Zeit hat die Menschheit sich weniger mit der Zukunft abgegeben, niemals mehr in Erinnerungen geschwelgt, als in der Renaissance. Der Gegenschlag konnte nicht ausbleiben. Das „philosophische Jahrhundert" löst das Zeitalter der poetae ab.

Weit treffender als auf ihre künstlerische Physiognomie läßt sich auf das geistige Air der Zeit der Ausdruck anwenden, mit dem ein sehr feiner historischer Beobachter (W. H. Riehl) das Rokoko bezeichnen will: „Katzenjammer der Renaissance". Die Vorstellung deprimirter Ernüchterung, verminderter Genußfähigkeit, moralischen In sich Gehens, die man wohl zunächst damit verbindet, deckt sich

genau mit der Erscheinung jener Epoche der Raison und des Raisonnablen, mit ihrer Neigung zur Prosa und Satire, ihrer blasirten Skepsis, ihrer practischen Scheu vor dem Aufregenden, Erhabenen, vor den „Affecten" im Allgemeinen, ihren ethischen Grübeleien. Der Rokokostil steht dazu erst in abhängigem Bezuge, er steht ihr auch zeitlich nach, wie es der Kunst überhaupt eigenthümlich ist, dem Geiste der Zeit immer in einiger Entfernung zu folgen[1]). Die großen Züge, die dem Barock geblieben, verschwinden vollständig, das Zierliche, das Bequeme überwiegt, die Ausschmückung ist paradox wie die Skepsis überhaupt, grotesk weil dies am ehesten im Stande ist, den stumpfen Sinn zu fesseln. Das gilt Alles auch von der poetischen Rokokokunst. Wir finden es der Reihe nach wieder in jenen ihren Ingredienzen, die durch die damals unmäßig angewendeten Schlagworte gekennzeichnet werden: Dem Galanten, Politischen, Curiösen. Sie bezeichnen durchaus einen Gegensatz, ja gradezu einen Widerwillen gegen die Tendenzen der Renaissance. Von ihrem weltabgewandten Musendienst kehrt man sich zur Politik in jenem allgemeinen Sinne, in dem das Wort damals gebraucht wurde[2]), d. h. zur Weltgewandtheit, zur Uebung in practischen Dingen, zur Verwerthung des „Nützlichen" in den Wissenschaften. Verwandt damit ist die Neigung zum Curiösen, ziemlich identisch mit unserem „Interessanten". Die naive Wissensfreude und Sammelwuth der vergangenen Epoche erscheint als „Pedanterei", eine Bezeichnung mit der man nun gradezu sinnlos um sich wirft. Man hat einen „gründlichen Ekel" vor allen „Schulfüchsereyen in folio", man verlangt nach sorgfältig ausgewählten Curiositäten in galanten Duodeztractätchen. Freilich enthalten die Curiositäten oft nichts als Klatsch und Anecdoten. Man denke an die Gelehrtengeschichte der Zeit. Dafür hatte man die Genugthuung, daß nun wirklich das „Frauenzimmer", nicht mehr blos das gelehrte, theilnehmen konnte an dem wissenschaftlichen Treiben der Männer.

---

[1]) So war es in der Renaissance, so vornehmlich in dem Zeitalter, da schon Alles nach „Natur" schrie, während in Kunst und Mode eben der Zopf begonnen hatte. Man vergleiche chronologisch die Erscheinung Rousseaus mit dem deutschen Sturm und Drange, mit Glucks musikalischer Stilreform, mit Carstens, David in der Malerei und der endlichen romantischen Schwenkung zum „Kunstlosen" in den beiden letzteren Künsten.

[2]) In unserer Bedeutung zuerst von Thomasius vertreten.

Doris durfte ihren Damon bei Leibe nicht mehr „langweiligen Phantaſten“ ſchelten[1]); er erſchien als galanter Politikus und ſprach nur von curiöſen Sachen[2]). Doris und nicht Apollo war nunmehr Herr im Parnaß. Für ſie wurde gedacht und gedichtet, ihr Gähnen war die härteſte Kritik[3]). Man merkt es ſelbſt in ihren entlegenſten Partien: das Weib herrſcht in dieſer Salonlitteratur[4]). Damit iſt zugleich die ganze Scala von Bedeutungen erſchöpft, die das Wort „galant“ zuläßt[5]).

Dieſe Ausdrücke gehen auf Frankreich zurück, der unerſchöpflichen Bezugsquelle für die äſthetiſchen und kritiſchen Schlagworte der Nationen. Iſt doch das äſthetiſche Cardinalwort, das Wort „ſchön“ zuerſt in Frankreich bewußt in ſeiner eigentlichen Bedeutung gebraucht worden, d. h. frei von dem im Alterthum ihm anhaftenden ethiſchen Beigeſchmack und in umfaſſender Weiſe für alle Gegenſtände der Kunſt. Goethe hat in einer Zuſammenſtellung ſolcher den Franzoſen eigenthümlicher Worte[6]) nicht verfehlt, die Bezeichnung „ſchöner Geiſt“ einzureihen. Sie hat für uns eine ganz beſondere Bedeutung. Nicht blos für die uns gegenwärtig beſchäftigende Epoche, weil man in ihm die oben bezeichneten Fähigkeiten vereinigt findet. Der bel esprit bedeutet für die geſammte Folgezeit weit mehr. Er iſt nicht blos in der ihm noch heute gebliebenen Bedeutung der Ahnherr des modernen „Gebildeten“[7]), er iſt in einer höheren (die dem bald arg herunter-

[1]) „Scavantas, welches faſt dem Klange nach mit unſerem Worte Phantaſt übereinkommt.“ Thomaſius v. d. Nachahmung d. Franzoſen. Kl. deutſche Schr. 3. A. Halle 1721. S. 10.

[2]) „beym Frauenzimmer von ſeinen Collegiis oder von der Metaphysic ſchwatzen“ (ebend. 43), beliebter Vorwurf der Rokokocomödie.

[3]) Der Seufzer der Mad. de Longueville bei der Vorleſung von Chapelains ſenſationellem Epos „la pucelle“ (Oui; cela est parfaitement beau; mais il me fait bâiller) war das Todesurtheil des Dichters. Boileau ahmte es nach in Satire III. (Oeuvres. I. 137).

[4]) Sehr ungalante Aeußerungen über die Herrſchaft der Frauen in der Litteratur, die immer mehr ihren Charakter annehme bei Rapin Refl. part. XX.

[5]) Oft nichts anderes als fein, elegant. Den übermäßigen Gebrauch des Wortes (Platon dit galamment u. dgl.) ſelbſt in der Sprache des barreau tadelt ſchon Boileau (les héros de Roman a. a. O. II. 314).

[6]) In den Anmerkungen zu Rameaus Neffen. Artikel „Voltaire“ (Hempel XXXI. 142).

[7]) Seine Charakteriſtik in Bouhours' 4. Entretien. „le bel esprit“.

kommenden Worte[1]) von seinen vornehmsten Trägern vindicirt wurde) der antiken Schule sich entwachsen fühlende, selbstbewußte, oft gleich sehr selbstbewußte Künstler, das Genie[2]), der Mann vom Geschmack.

Geschmack! Das Wort ist bei uns noch sehr jung. Noch vor hundertfünfzig Jahren etwa mußte ein Schriftsteller, der es zum ersten Male auf einem Titel anbrachte[3]), eine langathmige Vertheidigung seines Gebrauches vorausschicken. Wir haben uns sehr rasch daran gewöhnt und können uns schwer in eine Zeit versetzen, da es noch nicht existirte, da man bei Beurtheilung eines Kunstwerks wohl von Aristoteles, Horaz, Pausanias und Vitruv reden durfte, nur nicht von sich selbst, unendliche Bedingungen, Beispiele und Vergleiche vorbrachte, nur nicht den kurzen Schluß „das gefällt mir". Der Begriff Geschmack, als solcher nur einer bewußten Kunst nothwendig, war schon der römischen Renaissance nicht fremd. Es ist das von Cicero als angeboren und nicht erlernbar hingestellte judicium, das bei Quintilian schon in Vergleich zu jenem Sinne gesetzt wird, dessen Bezeichnung es später vertreten sollte, zum gustus[4]). Die Renaissance ließ diese Anregungen völlig ungenutzt, ja mit Absicht zurücktreten. Was sollte sie ihrem Schüler gegenüber mit einer Lehre, die Schule und Muster anscheinend überflüssig machte. Von Spanien, dem Lande, in dem die Renaissance die geringsten und kürzesten Erfolge hatte, ging der neue Begriff aus, der recht eigentlich bestimmt war ihr den Garaus zu machen[5]). Erfüllen aber sollte er diese seine Auf-

---

[1]) „la profanation qu'on en a fait en le rendant trop commun". (ebend. 192.)

[2]) In solcher Bedeutung zuerst bei Grazian im oraculo (I.). Danach bei Bouhours bes. p. 220, wo zunächst nur das poetische Genie (genie des lettres) und seine Entwicklung zum poete de profession berücksichtigt wird (213 ff.).

[3]) J. Ulr. a. König in s. „Untersuchung vom guten Geschmack" (zuerst in s. A. v. Canitz' Schriften 1727).

[4]) „nec magis arte traditur quam gustus aut odor". VI. 5. 1. ed. Bonnell I. 285. (Hier übrigens produktiv. judicium inventioni subjungere.) Noch von Herder (Hempel XVIII. 622) citirt in der Form „gustus non traditur arte".

[5]) So Trevisano in der Einleitung zu Muratori riflessioni sopra il buon gusto. Danach wohl auch Bodmer im Eingang des Briefwechsels von der Natur d. poet. Geschm. Zür. 1736. Lope verwendet den Ausdruck als ganz natürlich in der arte nueva (Porque come las paga es justo — Hablar le en necio para dar le gusto). Doch findet sich auch in Frankreich bereits 1581 (bei Baujoiljeux in d. Zuschr.

gabe erst auf dem Boden, wo ihr Same am üppigsten gewuchert und die echtesten Blüthen getrieben hatte, in Frankreich. Es klingt wunderlich, von dem Volke der drei Einheiten, der akademischen Aristoteles und Aristarche ist die Herrschaft der Renaissance gebrochen worden. Durch einen Staatsstreich in der litterarischen Republik, den allerdings die Politik Heinrichs und Richelieus erst möglich machte, war ihr Liebkind urplötzlich zu ihrem Rivalen geworden. Man brauchte den Apostel nicht mehr, der Messias war erschienen. Der Geist des Alterthums war auferstanden, er wandelte unter den Franzosen und weihte sie alle zu beaux esprits[1]). Rom und Athen waren keine bloßen Namen mehr; sie blühten wiederum, nur am Strande der Seine. Wieder beherrschte ein Augustus die Welt, ein ganzer Hofstaat von Mäcenen applaudirte den Versen seines Horaz, und wie zu Athen drängte sich die Menge zu der Bühne ihres Sophokles, Euripides und Aristophanes[2]). Und dies alles haben sie erreicht, nicht wie der ehrliche Gottsched meinte, weil sie den Regeln der Alten stets gefolgt oder weil ihre Dichter Pensionen bekamen, wie seine Vorgänger empfindlich erklärten, nein — der den Deutschen so peinlich interessante Père Bouhours hätte es ihnen lehren können — weil sie eben mehr Geschmack hatten als andere Nationen, weil der Geschmack ihrem ganzen Volke angeboren war von seiner Majestät bis zum geringsten Bauern in der Normandie, vom Marquis bis zum Abbé

---

s. Ballets Circe an Henri IV.) der „vrai goût“ (Ambros Gesch. der Mus. IV. 231). Ueblich scheint dies nicht gewesen zu sein, denn die französischen Schriftsteller citiren Grazian als Quelle für den gusto, der darauf eine Art Theorie des moralischen Sinnes (Tact) gründet. J. U. König irrt übrigens, wenn er meint, daß Thomasius in seinem bekannten Programm (1687) den Ausdruck zuerst gebraucht. Schon Harsdörffer hat seine Fortpflanz. d. fruchtbring. Gesellschaft „mit einer Rede über den Geschmack (als Sinn) vermehrt“ (an den Schmackhaften!) in der die Entstehung des metaphorischen Ausdrucks sehr anschaulich wird. Dies spricht auch am deutlichsten für den spanischen Ursprung.

[1]) (Bouhours) Entretiens d'Ariste et d'Eugene, Paris 1671. 4°. p. 224 ff.

[2]) „poetes dramatiques dans notre siècle qui effacent (!) presque les anciens“ (ebend. 228). „Le goût de Paris s'est trouvé conforme au goût d'Athènes.“ (Racine citirt v. König in Canitz Schr. von 1727. p. 282.) Urbanitas, städtischer Geschmack. Quint. VI. 3. 17, 103 sq.

und namentlich den Damen, den bezaubernd curieusen und doch so capricös-kritischen französischen Damen.

Es liegt sehr viel Wahres in diesen damals von uns so viel bekämpften, widerlegten, bespöttelten Ausführungen des galanten Paters. In der That, es waren nicht ihre Regeln, die sie den Alten gleich machten, es war vielmehr die bewunderungswürdige Kunst wie sie um die Regeln herumkamen. Dies machte ihre Poesie populär, weil sie trotz der Regeln geistreich zu werden begann, weil sie interessant war trotz ihrer Gelehrsamkeit, weil sie Franzosen auf die Bühne brachte, keine antiken Bücherschatten, weil ihre Autoren Franzosen blieben, wenn sie sich an den Schreibtisch setzten, ohne die antike Maske vorzunehmen, wie die vates der Renaissance, selbst als sie angefangen in den Landessprachen zu schreiben. Dies machte ihre Poetik zur Beherrscherin der Litteraturen, weil der practische Erfolg ihr zur Seite stand, weil sie ihn Schritt für Schritt ausnutzte statt ihm entgegenzutreten, weil sie stets lebendige Beispiele aufweisen konnte, statt todter Gelehrsamkeit und unfruchtbarer Theoremen. Dazu kommt das allgemeine Interesse, welches eine selbst in ihren gelehrtesten Erzeugnissen populär gehaltene Litteratur zum ersten Mal wie im Alterthum auf einen einzigen Brennpunkt concentrirt, bei einer von Natur regsamen, auf ihren Geist eitlen Nation hervorrufen mußte. Ein so plötzlicher und großer Zusammenfluß fähiger Geister auf einen Platz fordert die Kritik viel mehr heraus, als ihre Zerstreuung in vielen kleinen Centren, die von einander nur bei ganz besonderen Anlässen Notiz nehmen. Paris ist daher der eigentliche Herd der dem Werke „auf dem Fuße folgenden" Kritik, die man im Gegensatz zu der historisch-encyklopädischen der Renaissance die actuelle nennen kann. Diese ihre Bedeutung ist grade in Deutschland früh theoretisch erkannt worden[1]). Sie hat die kritische Poetik, deren Anwendung sie ursprünglich ist, schließlich ganz entbehrlich gemacht: die auf losen

[1]) „Man ist gänzlich der Meinung, daß, was die französische Schreibart zu der heutigen Vollkommenheit gebracht hat, meistentheils daher rühre, daß sobald nicht ein gutes Buch ans Licht kommt, daß nicht demselben eine sogenannte Critique gleich auf dem Fuße nachfolgen sollte, worin man die von dem Verfasser begangenen Fehler sittsamlich und mit aller Höflichkeit und Ehrerbietung anmerket." Wernicke in der Vorrede zu den Epigrammen. Ausg. d. Schweizer (Zürich 1749) Bl. 4.

Blättern nach allen Seiten flatternde Recension übernimmt auf angemessenerem Wege die Erziehung der jungen Dichter, als die poetischen Collegien, Aerare und dickleibigen Poetiken.

Alle diese Momente treten uns entgegen in einer Erscheinung wie der Cid-Streit, dessen Wichtigkeit für die Geschichte der litterarischen Kritik schon oft bemerkt worden ist. Der Bezug auf die Bühne ist dabei besonders zu beachten. Hauptsächlich aus diesem Grunde ward er folgenreicher, als der in mancher Hinsicht ähnliche Tassostreit. Für die Bühne selbst ist der Cidstreit wiederum bedeutsam, weil durch ihn die Poetik in engere Fühlung mit dem lebendigen Theater kam. Die todten Stücke der Gelehrten wurden bald unmöglich, die bisher ihre modernen Beispiele abgaben[1]). Das Kunstdrama der Franzosen erst machte Trissinos Anregungen zur That. Die Wirksamkeit der französischen Kritik war daher nirgends fühlbarer als auf diesem Gebiete. Schon Voltaire[2]) fiel es auf, daß auch das französische „reguläre Drama" mit einer Sophonisbe (Mairets) beginne. Sie wäre ebenso ohne Folgen geblieben wie trotz ihrer unzähligen Nachahmungen die italienische, wenn nicht zur selben Zeit der Schöpfer des Cid es verstanden hätte trotz der Regeln Stücke wie Horace, Cinna und Polyeucte zu schreiben[3]). Corneille ist der erste Märtyrer der Kritik, der ihr Kreuz willig auf sich nahm und so allen Dichtern ein heroisches Beispiel gab. Er sprach über seine Medée (1635) ab, ein Stück das dem Geiste des Alterthums sehr nahe kommt, mit einem seufzenden Hinweis auf die „Regeln". Ja er setzte sich am Schlusse seines Lebens hin und schrieb eine Apotheose dieser Regeln, die ihm das Leben verbittert hatten. Durch die despotische Unvernunft des Cardinals Richelieu, meint Goethe[4]), „war Corneille an sich selbst irre geworden". Sicher nicht zum Schaden der französischen Litteratur und ihres Renommées. Die observations und sentimens aber, mit

---

[1]) S. ihre Kritik gerade auf diesen Gesichtspunkt hin durch den P. Rapin Refl. part. XXIII.

[2]) In seiner Ed. des Corneille, Einleitung zur Medée.

[3]) Er ist daher schon für Hédelin (allerdings nach Richelieus Tode) der „maître de la scène" (Prat. 208 u. ö.).

[4]) Sprüche in Prosa (Maximen und Reflexionen) No. 93. Vgl. auch das III. Buch von Dichtung und Wahrheit. Er übersetzte noch 1825 eine diesbezügliche Stelle aus dem Globe.

denen die später so illustre Körperschaft, damals ein bloßes Werkzeug in den Händen des Cardinals, mit denen die Akademie den poetischen Independenten beugen mußte, sie wurden dadurch wirklich zu jenen arrêts, vor denen toute l'Europe sich gläubig neigte[1]). Hier finden sich schon all die Hauptstützen der französischen Dramaturgie, die nun so oft ins Feld geführt werden und die wir heute noch aus Lessing so gut kennen. Nicht blos die Einheiten, sondern auch die philiströs moralische Auffassung der (mittleren) Charakterqualität des Helden, die Rücksicht auf die Etiquette der „Vornehmen", welche durch die passions und actions der handelnden Personen nicht verletzt werden darf, das Hinwegsetzen über lokale und temporale Eigenthümlichkeiten, die hölzerne Vermeidung von „Episoden"[2]), das ängstliche Fragen nach der Wahrscheinlichkeit, die ganz natürlich oft nichts anderes ist als die Wohlanständigkeit (bienséance). Der Grundsatz des Kritikers ist das „nil admirari". Er will das Publikum überzeugen, das höchste „plaisir" in der Kunst sei dasjenige, „qui ne peut jamais laisser de regret en l'esprit pour l'avoir surpris"[3]). Diese Lehre, die in der Kunst nur das Bekannte wiederfinden will, reimte sich schlecht zu des Aristoteles leichtem Lernen, welches doch ein Neues, Ueberraschendes voraussetzt. Von hier aus in den nicht hinwegzuräumenden Capiteln über das „Neue" und „Wunderbare" ist daher auch schließlich der Boden der französischen Poetik unterwühlt worden. Solch eine Lehre, trotzdem sie aus dem Munde eines Chapelain kommt, ist gleichwohl charakteristisch für das ganze Zeitalter, für seinen poetischen Blutrichter Boileau, wie für Voltaire. Sie ist eben französisch und was meist dasselbe ist durchaus raisonnabel. Stützte

---

[1]) Scudéry in der seinen Federkrieg mit Corneille beschließenden lettre à l'Academie Françoise: Prononcez messieurs un arrêt digne de vous qui fasse savoir à toute l'Europe etc.

[2]) Jedoch nur in der Handlung (grobwörtliche Anwendung des Aristotelischen Satzes *τῶν δὲ ἁπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισιώδεις εἰσὶ χείριστα.* Poet. Cap. 10, der nur das episodische Ausspinnen einer bloßen Historie verhüten will). Die höchst undramatischen Episoden im Dialog sind dagegen nicht verboten, gelten sogar für schön.

[3]) sentimens de l'Académie Françoise sur la Tragi-Comédie du Cid (rédigés par Chapelain), wie alle Dokumente zum Cidstreit von Voltaire in seine Edition aufgenommen und im Gegensatz zu den nicht autorisirten Aeußerungen (Scudéry) mit großer Achtung behandelt.

sie sich nicht auf Aristoteles, so doch auf Horaz. Man nahm die Stützen aus dem Alterthum, woher man sie immer bekam. Sie zu taxiren, war nicht nöthig. Die Alten sind das Parlament des französischen Geistes; eine Körperschaft, die aufzutreten hat wenn man sie ruft und zu bestätigen hat, was man von ihr verlangt. Die eigentlichen Gesetzgeber sind nicht mehr sie, sondern die Franzosen selbst, und ihr unfehlbarer Herrscher im Reiche des Geschmacks, die vielberufene raison. Das wissen sie selbst sehr gut. Mit Klagen über falsche Autoritäten darf man ihnen nicht kommen. Die Regeln können nicht fehlen, denn sie sind „wahr", abstrahirt aus der „Vernunft" (Natur)[1]. Gefalle ein nach ihnen gearbeitetes Werk nicht, so liege es am Stoff. Daß es ohne die Regeln gefalle, ist nur bei einem unvernünftigen Publikum möglich. Oder es gefällt nur durch die Stellen, welche wahr (natürlich), also (!) nach den Regeln gearbeitet sind. Wollte nun jemand fragen, wozu Regeln, die selbstverständlich sind, so wäre das voreilig. Denn diese Regeln sind ja eben negativ wichtig, sie sind Prohibitivmaßnahmen. Der französische Geist kannte seine Grenzen sehr wohl. Er lernte einsehen, daß „ses Muses si sages si retenues" zum Ueberschwänglichen nun einmal nicht taugten; daß seine Sprache dem bon sens zuneige, nicht dem Erhabenen und Wunderbaren[2]), daß das Epos ihr somit verschlossen[3]) und die Tragödie nur in gewissen Grenzen möglich sei[4]). Wie mit den höchsten Höhen der Kunst stand es mit ihren tiefsten Niederungen, dem derb-Komischen, dem Burlesken. Die Sprache, welche zum Abzeichen der noblesse geworden war, durfte sich dazu nicht herablassen. Zwischen diesen beiden Polen liegt das juste milieu des französischen Klassicis-

---

[1]) S. bes. die Ausführungen des P. Rapin in Réfl. part. XXXIII. mit directer Spitze gegen Molière, der auf eine Dichtkunst *ohne* Regeln stolz sein wollte. Die Regeln seien nur der richtige natürliche Verstand in ein System gebracht. Das Irreguläre könne nie gefallen, weil es nicht natürlich ist, höchstens einzelne Züge, die zufällig natürlich sind u. s. w.

[2]) Besonders weit ausgeführt bei Bouhours Entretiens 53—73.

[3]) Ebend. p. 53. Vgl. die Warnung vor dem epischen Gedicht bei Rapin Réfl. sur la Poëtique en particulier II.

[4]) Daß der Geist der wahren Tragödie eine gewisse Grausamkeit und Wildheit erfordere, die Engländer daher den Franzosen darin überlegen seien, bei Rapin Réfl. sur la Poëtique en part. XXIII.

mus. Hierhin bannen ihn daher ihre Regeln. Dies zuerst klar erkannt und unnachsichtig ausgesprochen zu haben, ist das Verdienst ihrer „raison incarnée“ des Boileau[1]).

Damals erschien dies nicht so. Daß die Franzosen mit diesen Regeln solche Triumphe erzielten, galt nur als Beweis für ihren Geschmack. Vor ihnen hatte man dies nicht vermocht. Es war daher sehr begreiflich, daß man schließlich die Regeln für den Geschmack nahm, als man sich über das je ne sçai quoi immer noch nicht einigen konnte. Daß so große Dichter diese Regeln befolgt, mußte jeden Zweifel schließlich niederschlagen. Schon Lessing hat bemerkt, daß Corneille mit seinem Theoretisiren mehr geschadet hat, als mit seinem practischen Beispiel. Hier sah man ein unverkennbares Genie sich mit Regeln auseinandersetzen, die ihm im Anfange offenbar widerstrebten. Welch ein Beweis für diese Regeln! Trotzdem sind Corneilles discours eigentlich eine Apologie. Seine Erfolge hatten früher genügt, die Widersprüche der Poetik soweit sie dem französischen Geiste entgegen waren, zu beseitigen. Er hat sie zu weitgehenden Compromissen gezwungen. Trotz heftigsten Widerstrebens lernte sie endlich daran glauben, daß die „galante Leidenschaft“ die Liebe dem modernen Drama unentbehrlich sei, daß sie gewissermaßen das fatum der Alten ersetze[2]). Dem Kathederdrama der Renaissance war dadurch wenigstens ein Ende gemacht. Corneille war es, der die Sentenzentragödie und den Seneka vom Schauplatz wegschaffte, wenn er auch auf die (ihm so sympathische) perfection de caractère noch nicht verzichtet. Auch die Poetik ließ ihr lang gehätscheltes Schoßkind fallen[3]). An

---

[1]) So stellt B. das Precieuse und Burleske zusammen in Bolaeana XCI.

[2]) S. im Gegensatz zu den galanten pères die mißmuthigen Vergleiche des P. Rapin (Réfl. part. XX.) mit den kräftigeren Empfindungen des Alterthums und die verständigen Ausführungen Dubos' von englischen (Drydens) Einwürfen gegen die einseitige Bevorzugung und falsche Auffassung der Liebe im französischen Drama. S. Réfl. critiques ed. v. 1732. II. 73 ff.

[3]) Es macht fast einen komischen Eindruck, wie Hédelin d'Aubignac hierbei um die Autorität Scaligers herumzukommen versucht, an der er unverbrüchlich festhält. Er benutzt (Pratique 282) ein zufällig hingeworfenes Wort „Seneca a paucis probatur“ (Scal. Poet. 340), das vom Rhetor im Gegensatz zu Cicero gebraucht und überdies eingeschränkt wird. Die begeisterte Empfehlung des Seneca tragicus (ebend. 773 f. „quem nullo Graecorum majestate inferiorem existimo: cultu vero ac nitore etiam Euripide majorem“) verschweigt er

seine Stelle trat Euripides, der „tragicôtatos“. Aus verschiedenen Gründen. Den Sentenzenhang gewöhnte man sich bei ihm sehr milde ab, man fand bei ihm nicht blos eine hohe Schule der Politik, sondern auch bereits die Galanterie, die „tendre passion“, und für das Curiöse sorgten seine dem Modernen so nahestehenden problematischen, oft piquanten Motive und Conflicte.

Es ist gar kein Wunder, daß der französische Euripides nicht lange auf sich warten ließ, denn das französische Drama fand sich in ihm wieder, es hat die Entwicklung genommen, die ihm hier vorgezeichnet war. Racine ward dazu mit Bewußtsein. In der préface zur Iphigénie bekennt er sogar, daß er ihm un bon nombre des endroits verdanke. In der Thebaide wählte er das tragischste sujet des Alterthums. Trotzdem die Liebe unter diesen Gräueln eigentlich keinen Platz hat, kann er es nicht unterlassen, un des seconds personnages damit zu beschäftigen. Man prüfe ferner obige Bemerkung an Stoffen, wie Phèdre und Britannicus. Dazu kommt seine Sicherheit in der Technik. Er ist so sicher in seinem Aristoteles, daß er sich unbilligen Kritikern gegenüber darauf beruft: „ce n'est point à moi de changer les règles du théatre“. (Préf. zur Andromache.) Er findet es ganz billig, daß die Helden une bonté médiocre haben müßten. Es gilt das vornehmlich für den Britannicus, „der am meisten angefochtenen und am meisten gelobten seiner Tragödien“. Er ist peinlich in der Oekonomie und fühlt sich in Folge dessen durch die Einheiten nicht beengt. Auch er könne eine Monatlange, aktionreiche Handlung verarbeiten (?), (préface zum Britannicus) „mais que dirait cependant ce petit nombre de gens sages auxquels je m'efforce de plaire!“ Die Kritik der Kunstgelehrten fürchtet er nicht mehr, sondern die „malevoli veteris poetae“ und der Ignoranten. Gegen diese Classe richten sich seine Préfaces; er kommt sich in ihnen vor, wie Terenz in seinen Prologen. Er ist durchaus im Einverständnisse mit den Forderungen der bienséance und der Moral.

---

wohlweislich). Er kann jedoch nicht umhin, ihn in der délicatesse des pensées nachahmenswerth zu finden, wenn er auch vor seiner mauvaise méthode einen Menschen durch einen ganzen Act sans aucune variété reden zu lassen, ausdrücklich warnt. Aus ähnlichen Gründen (Bühnenwirkung) bekämpft er (p. 208) die Prologe und lobt Corneille, daß er sie abgeschafft. Dagegen Lessing, Hamb. Dram. St. 48.

Bérénice braucht er nicht sterben zu lassen: „Parce que Bérénice n'ayant pas ici avec Titus les derniers engagements que Didon avait avec Enée, elle n'est pas obligée, comme elle, de renoncer à la vie“. Er glaubt in der Préface zur Phèdre keine Tragödie gemacht zu haben, où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci“ (!). Das Theater der Alten war „une école où la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes“. Die Sucht die Schaubühne als moralische Anstalt hinzustellen, ist keinem Volke so eigenthümlich, als demjenigen, dessen Theater der Moral am gefährlichsten ist. Sie ist ihm geblieben über Diderot hinaus bis auf das heutige Sittendrama mit seinem eintönigen Thema „dich soll nicht gelüsten“ u. s. w. Die Apologie des Theaters wurde hier ebenso scharf herausgefordert als irgendwo (die Feinde Richelieus, das port Royal, die Devoten), aber am erfolgreichsten durchgeführt. Das Theater wurde hier emancipirt; man wußte wohl, wem man dies zu danken hatte[1]). Der Geist des mächtigen Cardinals[2]) behütete es noch dann, als der Hof sich wieder von ihm abwandte. Mochte der loyale Racine auch diesem Zuge folgen und wieder biblische und Schuldramen schreiben, in denen die jungen Damen von St. Cyr ein gottesfürchtiges divertissement hätten und die mauvaises prononciations der Provinzen ablegen konnten, er erhöhte dadurch nur seine Wirksamkeit im Auslande. In Racine feierte der französische Classicismus seine höchsten Triumphe, weil er ihn von der bedeutendsten Seite zeigt und doch seine Theorie tadellos durchführt. Es ist bezeichnend, daß Racine von Chapelain, d. h. damals soviel als von der Poetik eingeführt wurde, und bei ihm war es ein klein wenig Undankbarkeit, als er später in jenem Café am Seine-Quai[3]) mithalf an der grausamen Verherrlichung von Chapelains Perrücke, welche mit parodischer Anlehnung an den Cid die litterarischen Apostel der neuen Aera verfaßten.

Als Haupt dieser neuen litterarischen Aera galt schon ihr selbst trotz der offenbar weit bedeutenderen Talente, die sie sonst umfaßte, der poetische Kritiker im allgemeinsten Sinne des Wortes, der Schöpfer

---

[1]) Bouhours, Entretiens. p. 228.

[2]) Sein Plan eines Nationaltheaters specialisirt bei d'Aubignac, Pratique V.

[3]) „dans la place du Cimetière Saint-Jean.“ Brossette, Anm. zu Boileaus Epigramm à M. Racine (Oeuvres 1829. II. 239).

ihres art poétique: Boileau. Ueber die ungeheure litterarische Machtstellung dieses Mannes kann man sehr wohl staunen, wenn man, wie eben nicht selten geschieht, die Machtstellung der Poetik in jener Zeit so ganz unberücksichtigt läßt. Daher in neuerer Zeit sowohl bei deutschen als französischen Beurtheilern jener Brustton der Entrüstung über diesen mittelmäßigen Kopf, diesen fat, diesen flatteur, diesen litterarischen Parvenu. Die Nachwelt glaubt ihr historisches Recht zu üben, wenn sie das was dem Mann das Leben zu viel ertheilt, ihm ganz wieder nehme. Aber historisches Richten ist nicht historisches Begreifen. Dies letztere wird ihm seinen Platz niemals streitig machen, denn er erscheint durchaus natürlich. Die Bedingungen sind grade bei ihm sehr einfach und nicht schwer zu begreifen. Er machte sich zum Souverain der modernen litterarischen Großmacht, der Poetik, die mit den einzelnen Litteraturen in fortwährender Fehde lag; denn er verhalf ihr zuerst in seiner Nation und alsbald in ganz Europa zu bedingungsloser Anerkennung, deren sichere Grundlage sich in einigen Revolten in der Capitale selbst glänzend bewährte. Er erreichte das durch eine veränderte Kampfesweise. Er trat nicht auf wie die philologischen Poeten, die nachdem sie irgend eine ars poetica geschrieben, sich wie graduirt vorkamen, alles tadelten was nicht zur Schule gehörte und wenn sie etwas besser machen sollten, über Zoilus und Momus zeterten. Nicht blos ein verdorbener Advokat, auch ein verdorbener Theologe, für alles Große und Hohe (und das war ja auch in diesen Sphären das Antike)[1]) untüchtig, beschritt er zaghaft und bescheiden die Bahn des Litteraten. Er horchte hin, wo man tadelte, er wollte sich rächen an den sublimen Köpfen, die über seine médiocreté hinwegsahen. Er erschien zur rechten Zeit und am rechten Ort. Eine Classe gelehrter Poeten beherrschte noch von den Zeiten Richelieus her den Parnaß, die alle Unnatur, in die die Renaissance ausgeartet war, um so schärfer repräsentirten, weil sie

[1]) Wie sehr das barreau und die Predigt an dem poetischen Stil der Zeit grade in Frankreich theilnahmen, ist genugsam bekannt. B. machte Erfahrungen in ersterem bei seinem Schwager den Parlamentssecretair Dongois, bei dessen „enthusiastischen" Diktaten von „sublimen" arrêts er einschlief. Letzterer schickte ihn deshalb als stumpfsinnigen Boeotier seinem Vater zurück. (D'Alembert Eloge de Despréaux.) Die precieuse Langeweile der Prediger hat B. mit eben solcher Vorliebe gegeißelt, als die der Epiker.

Franzosen waren. Sie dichteten Epen in der Weise Ronsards, nach allen Regeln der antiken Kunst (denn sie waren sammt und sonders Poetiker), aber ohne ihr verdammliches Götzen- und Heidenthum[1]). Sie wollten biblisch erbauen und classisch unterhalten, so recht wie es die Renaissance von einem christlichen poeta forderte. Das erstere übertrieben sie wieder ganz im Geiste der sinkenden Renaissance bis zur zelotischen Bilderstürmerei, das letztere bis zur Annahme der classischen Hypercultur, des Marinismus. Wie jener hatten sie das Alterthum nicht erreicht, nein überwunden[2]). Sie fühlten sich völlig unangreifbar, denn auch ihre Sprache war ja nun classisch geworden.

---

[1]) Die Stellung B.'s zu dieser Frage illustrirt ein zu Paris o. J. erschienener dialogue: la deffense du poëme heroique pour montrer que dans la Poesie on peut se servir des divinitez de la Fable, der im Ton der Gegner gehalten, mit gelungener Ironie sie sich selbst schlagen läßt. Der heilige Epiker verschwört sich in der Invokation gegen Götter und Musen („Si j' estois Muse, je lui pardonnerois de bon coeur" bemerkt Damon, „der letzte unter den Freunden B.'s"), um sie hinterher unachtsam genug doch anzurufen. Der Rheingott „avec sa barbe limoneuse" (Rheni luteum caput. Hor. Sat. I. 10. 37) aus der vierten Epistel B.'s (Oeuvres I. 350), die gleichzeitig mit dem art poétique erschien, spielt darin eine große Rolle. Er scheint den Bewunderern des „Clovis, Alaric, St. Louis und der Pucelle" (p. 6) und des (vielfach citirten) Gedichts auf Richelieu, das Chapelains Ruhm begründete und später einzig erhielt, viel Stoff zum Gelächter gegeben zu haben. Offenbar bestimmt durch diese Tendenz gegen die akademische Epik, die mit Gott den Engeln und Dämonen die sündlichen Götter und Allegorien ersetzen will, sind die Verse in Ch. III. des A. P. (a. a. O. II. 95). „C'est donc bien vainement que nos auteurs deçus — Bannissant de leurs vers ces ornements reçus, — Pensent faire agir Dieu, ses saints, et ses prophètes, — Comme ces dieux éclos du cerveau des poètes." Es ist daher kein Grund zu der sehr kühnen Hypothese, B. habe Miltons paradise lost gekannt, ja darauf angespielt. („Mettent à chaque pas le lecteur en enfer; — N'offrent rien qu'Astaroth, Belzébub, Lucifer" und „le diable toujours hurlant contre les cieux". a. a. O. 96). Auch der von uns öfters berührte unbestrittene Erfolg Tasso's in diesem Punkte wird von B. angezweifelt. Vgl. Desmarets, la deffense etc. Paris 1674. 4°. p. 88 ff.

[2]) Desmarets de St. Sorlin, der Autor des Clovis schrieb jene comparaison de la langue et de la Poesie Françoise avec la Grecque et la Latine (1670), deren Gründe (nach Mad. Dacier) La Motte und Perrault „wieder auffrischten" (les causes de la corruption du goût. Amst. 1715. p. 4). H. Rigault (Hist. de la querelle des anç. et des mod. Oeuvr. Par. 1859. I. 116) sagt also damit nichts Neues.

Sie dichteten nach Malherbe; es war eine Dichtung würdig einer Akademie. Nur schade, daß sie kein Publikum hatte[1]). Sie existirte von ihrer Autorität; ja sie bekam auf letztere hinauf sogar Vorschüsse für ihre noch nicht existirenden Leistungen[2]). Boileau wagte diese Autorität anzugreifen. Das war kein Heldenstück, er wußte, daß er es thun durfte. Noch immer bestand der Gegensatz gegen die Akademie, die Schöpfung des eisernen Antagonisten des französischen Adels[3]). La Furetière, der ausgestoßene Akademiker, der kaustische Feind des Sprachdespotismus, war es der Boileau ermunterte[4]). Er ermuthigte ihn sie von der sichersten und einfachsten Seite anzugreifen, von der Seite des französischen bon sens. Der mittelmäßige Kopf fing an die Sublimen „langweilig" zu nennen, nachdem schon unzählige sie langweilig gefunden hatten. Er erzielte einen unglaublichen Erfolg. Er eroberte die Gesellschaft[5]), den Hof und seitdem der

---

[1]) „puisque des Poëmes si beaux et si saints n'étoient pas goûtés" spöttelt die Dacier a. a. O.

[2]) Die berüchtigte Pension Chapelains, die er dreißig Jahre genoß auf Grund der Ausarbeitung seines endlich so elend durchgefallenen Epos „la pucelle ou la France délivrée" (1655).

[3]) Die litterarischen Urtheile Condés, wie des Prinzen Conti sind davon sicherlich mit bestimmt. Die Folgen fühlte B. bis an sein Ende. Er übertrieb sie bisweilen wohl. Ueber das Verhalten des Königs, als man statt seiner La Fontaine wählte s. Brossette, Anm. zum Remerciement à MM. de l'académie Franç. (1684).

[4]) Rein zufällig will B. ihm (bei einem Besuche seines Bruders Gilles) die erste Satire vorgelesen haben. Trotz seines Beifalls habe er sie verbrennen wollen, erschreckt durch das boshafte Lächeln, mit dem La Fur. sich im Voraus seine Feinde vorzustellen schien. „Das ist gut, das wird Lärm machen", habe er gesagt u. s. w. Der Vers in der 9. Satire über den Freund qui rit tout haut de l'ouvrage et tout bas de l'auteur soll darauf gehen. S. d'Alembert, éloge de D.

[5]) Auch schließlich seinen ärgsten Feind, den Cato des damaligen Paris, den duc de Montausier und zwar durch ein uns sehr platt scheinendes Compliment (c'est à de tels lecteurs que j'offre mes écrits). Von ihm und nicht von Fontenelle (Herder, Adrastea II. 4. a. a. O. XIV. 199) rührt der Ausruf „il faut l'envoyer aux galères couronné de lauriers". S. Brossette Anm. zum discours sur la satire (a. a. O. I. 102. A.). Ihm widmete der Père Vavasseur der Bekämpfer der ludicra dictio (Paris 1658) sein de epigrammate liber et epigramm. libri III. (Paris 1669), in dem B. ebenso ignorirt wird wie auch noch in den Schriften des P. Bouhours aus dieser Zeit.

König [1]) auf seiner Seite stand, schließlich die Akademie selbst. Dadurch aber, daß er so klug war, nicht den von der Antike emancipirten Barockmenschen herauszukehren, als man ihn nach seinem kritischen Passe fragte [2]); dadurch eroberte er die Welt. Seinen antiken Ausweis gab er im art poétique.

Man hat Boileau „un des Français les plus Français" genannt und für das litterarische Frankreich ist er auch eine Art Prototyp. Dies merkwürdige Talent, Alles auf sich zu beziehen, diese Sicherheit und Zweifellosigkeit in der Beurtheilung aller Verhältnisse von einem Standpunkte, dem rein französischen, aus, ohne in sich die quälende Verpflichtung zu fühlen, sie auch von anderen aus zu betrachten, diese Abweisung alles Heterogenen und die in Folge dessen eintretende geschlossene Einheitlichkeit des Charakters, welche wir jetzt an den Franzosen bewundern und tadeln, zeigt sich in ihm zum ersten Male in ihrer vollen Deutlichkeit. In dieser Beziehung werden allerdings die Franzosen immer an ihm zu lernen haben [3]), wenn sie, wie es wohl vorkommt, über oder unter ihre Natur hinaus sich von sich selbst entfernen. Es ist vielleicht ein Glück für die französische Litteratur und ihre Herrschaft gewesen, daß Boileau ebensowenig, wie die großen Tragiker, das Alterthum begriffen, in ihm gelebt hat. Denn daher kam die grenzenlose Sicherheit, mit der er seinen Geschmack als den der Alten hinstellte. Auch in der Wahl der antiken Muster zeigt sich das. Horaz repräsentirt ihm das Alterthum, der nüchtern ver-

[1]) Der König selbst rühmte sich, daß er Montausier mit seinem steten ceterum censeo über B. endlich einmal lachend den Rücken gekehrt habe. S. Satire VI. und Brossettes Anm. a. a. O. I. 373. B.'s Einfluß auf den König wollte Colbert sogar für eine friedlichere Politik benutzen. Der König hörte die friedlichen Verse sehr aufmerksam an; lobte sie sehr und führte Krieg (d'Alembert a. a. O.).

[2]) Dies erhellt besonders aus der oben angeführten deffense du poëme heroique, die bald nach dem gleichnamigen Angriff Desmarets' erschienen sein muß. „les fautes des petit Ecolier où est tombé si souvent est si grossièrement celui qui fait tant le maistre et qui se mesle de prescrire des regles de la Poesie Heroique, luy qui n'a jamais composé ny Poëme heroique ny tragédie ny Comédie", sagt dort (p. 2 f.) einer der Gegner B.'s. Der Einwurf richtet sich im Verlaufe selbst dadurch, daß Damon „einer der Seinigen" (B.'s) das Gespräch auf Aristoteles und Horaz bringt. Vgl. Desmarets a. a. O. 76.

[3]) St. Beuve: „Boileau est un des hommes qui m'ont le plus occupé depuis je fais de la critique et avec qui j'ai le plus vécu en idée". Vgl. causeries de lundi T. VI. 403 f.

ständige Römer ist Norm für die ganze Entwicklung von Homer bis auf Vergil[1]). Weniger Aristoteles, den die Akademie auf ihr Panier geschrieben hatte und der dem Freunde der Cartesianer auch als Philosoph des Mittelalters peinlich war[2]). War doch dieser Aristoteles auch nicht mehr als ein Name und sein schlechtestes Muster Euripides für Freund Racine dasselbe was für ihn Horaz. Ihre Namen wurden unzertrennlich von dem jener beiden Alten. In diesem Sinne erfolgt nun jene litterarische Reform, die sich selbst wie eine neue Renaissance vorkam[3]), die aber ihre Spitze gegen die eigentliche Renaissance richtete. Es war eine Empörung des bon sens gegen das Excentrische in jeder Gattung und Form; die Renaissance aber war excentrisch. Sie besaß Enthusiasmus, ihr Philosoph war Plato, ihr poetischer Lehrer der zur Ueberladung und Ueberschwänglichkeit verführende Quintilian. Ihr Leben war antik, ihre Sitten poetisch, ihre geistlichen Verbündeten die Päpste Nikolaus und Leo. Die neue Litteratur kannte den Enthusiasmus als Affect, ihr Philosoph war Descartes, ihr Poetiker Boileau, ihr Leben französisch, ihre Poesie sittlich, ihr geistlicher Rückhalt das Port Royal.

Das ist das charakteristische in Boileau's Verhältniß zu Ronsard, Chapelain und den Italienern. In Ronsard, dem längst Besiegten, schlug er die Renaissance, die noch Unbesiegte. Auch auf sie paßte in seinem Sinne das Wort, „réglant tout, brouilla tout“[4]). Malherbe war „endlich“ erschienen und hatte der Muse les règles du devoir beigebracht. Boileau brachte sie vollends zur „raison“; sie hörte nun auf de parler grec et latin. Er mochte die Zeiten, in denen die „caprice“ einzig ihr Gesetz war, lieber als den „pedantischen Schwulst“ des folgenden Zeitalters, in dem die „hochmüthigen“ gelehrten Poeten

---

[1]) Vgl. o. S. 135.

[2]) Arrêt burlesque donné dans la grande chambre du Parnasse etc. pour le maintien de la doctrine d'Aristote (contre „une inconnue nommée la Raison“ Oeuvres II. 555) 1674.

[3]) B. nennt Ronsard (A. P. II. a. a. O.) „gothique“; das eigentliche Schlagwort für den Vor-Boileauschen Geschmack namentlich im Auslande. (Shaftesbury, Addison, Muratori, bei uns schon Thomasius.) Denn „die gothische Bauart ist das hauptsächliche Zeichen des üblen Geschmacks“. (J. U. v. König in Canitz Ged. v. 1727. S. 234. vgl. Spectator. St. 409. 415.)

[4]) Art poétique Ch. I. Oeuvres II. 61. S. f.

ihre Gesetze machten. Er ergötzte sich an Villon, Marot und dem roman de la Rose, aber er verhöhnte[1]) die gelehrten Schüler, die faiseurs des vers latins[2]), die Apollo und alle Musen incommodiren[3]), darauf losdichten ohne zu wissen was[4]), die sich ihre Epitheta stehlen[5]), einander verlästern und überschreien und von denen jeder nur sich selber liest[6]). Der Vergötterer des reinen Reims und der Cadenz, der Todfeind der vers durs[7]) mußte natürlich Malherbe erheben. Aber er läßt ihn nur als guide, als modèle auftreten. Für seine Schätzung Malherbes als Dichter dürfte sein Freund Rapin Zeugniß ablegen, der ihn froid, d. h. langweilig nennt[8]). Dieser letzte berühmte Vertreter der Renaissancedichtung trat dem ersten bewußten Vertreter der modernen bei in der kritischen Vernichtung der Malherbeschen Mariniſten, der galanten und heroischen Poesie der Precieusen. Boileau fand zuerst keinen Geschmack an der precieusen fadesse der Sonetthelden und Madrigalenmeister, an Chapelain's Pucelle und Scudéry's Alaric, trotzdem letzterer eine eigene Poetik geschrieben hatte, in der er nachwies, sein Alaric sei ein Meisterwerk, „gebaut nach den Regeln der Alten". Man hat behauptet, Boileau wisse selbst nicht, was er

[1]) Fragment d'un Dialogue contre ceux qui font des vers latins (Oeuvr. II. 347 ff.). Gefahren der Gelehrsamkeit für den Dichter. S. Rapin, Réfl. part. XVI.

[2]) a. a. O. 350.

[3]) Alle Poeten durcheinander „Da Tymbrace loqui", Die mihi, musa, virum" etc. 348.

[4]) Horace (ironisch): Sur quel sujet? Qu'importe? . . Le sujet viendra après. 350.

[5]) Auch „ce vieux bouquin" Ravisius Textor ist unter ihnen. Er weiß nicht wie er in die Gesellschaft gekommen, je n'ai pas l'honneur d'être poète; mais ils veulent m'avoir avec eux pour leur fournir des épithètes au besoin.

[6]) Apollo befiehlt als remède violent, daß einer des andern Verse lese. Große Aufregung. Santeuil (Santolius) „que je lise le galimatias de du Perrier! (Perrerius) moi! . . C'est à lui de lire mes vers etc. Am Schlusse fahren sie fort zu zanken, „ils s'accablent reciproquement d'injures", bis Apollo sie hinauswerfen läßt.

[7]) Satire II. an Molière preist ihn wunderlicher Weise als Beherrscher des Reims. B.'s Berathungen mit Racine, Molière u. a. über die Cadenz und den Wohlklang waren berufen.

[8]) Bei Besprechung der Ode Réfl. part. XXX. Die Stelle gehört zu den vielen, die böses Blut machten. S. Avertissement zur 2. Ed. 1675. Daher ganz fortgelassen.

an Chapelain und seinesgleichen tadelte. Er hat es doch wohl gewußt, besser als die Poetik. Der Père Mambrun erinnerte[1]), daß das Epos keine Heldin haben dürfe, und Chapelain constatirte gravitätisch eine „exception“ für das befreite Frankreich. Die préface zur Pucelle bringt recht in der Weise der Renaissance den Ausweis der ὑπόνοια nicht für die Götter[2]) (denn solche giebt es darin nicht), sondern für die Charaktere. Die Pucelle bedeute „la grâce divine“, „le roi Charles VII.“, „la volonté“, „la France“, „l'âme de l'homme“ etc. Von solchen Kriterien wußte Boileau allerdings nichts mehr. Dafür bringt er eine weit vernünftigere Kritik in Anwendung, die Kritik der Wirkung. Er mustert die Verse nicht mehr auf die Regeln hin sondern auf den Dichter, der sie gemacht. Er findet in jedem Vers zwei oder drei Epitheten, aber sie sagen nichts[3]), Steigerung aber äußerlichster Art[4]), Vermeidung der metrischen Fehler aber Härte[5]). Er „öffnet ihm die Augen über seine Verse“ „sans force et sans grâces — Montés sur deux grands mots comme sur deux échasses — Ses termes sans raison l'un de l'autre écartés — Et ses froids ornements à la ligne plantés“[6]). Ein solcher Dichter ist kein Dichter. „Il devroit écrire en prose“[7]). Er führt seine Heldin vor[8]), die Jungfrau, die Frankreich befreit, ein hustendes, schwindsüchtiges Geschöpf, das redet und redet eine Sprache die kein Mensch versteht[9]), wirklich als ob sie dafür „bezahlt“ würde. „Elle! inspirer de l'amour au coeur de Dunois! Die Liebe ist danach! „respect“ „estime“ „consumons-nous d'une flamme si belle — Brûlons en

[1]) Dissertatio peripatetica de carmine epico. I. Quaest. 8. a. a. O. 107 ff.

[2]) Die allegorische Salvirung der Mythologie hat auch B. noch, aber aus anderen Gründen. Art. poét. (a. a. O. II. 94). Das „Wunderbare“ mußte einen Wahrscheinlichkeitspaß haben (Tout prend un corps, une âme etc.).

[3]) vers d'epithètes enflés. Sat. IV. (Oeuvr. I. 148) u. Brossette's Anm.

[4]) B. baute aus dem Verse de ce sourcilleux roc l'inébranlable cime eine Pyramide, deren Spitze roc ist. Bross. a. a. O. I. 150.

[5]) „Cette dureté de vers (des Chapelain) étoit pour M. Despréaux un fonds inépuisable de plaisanteries.“ Bross. a. a. O. I. 148. Die kritisirenden Verse sollen diese dureté absichtlich nachahmen.

[6]) Oeuvr. I. 150.

[7]) Esquisse en prose de la satire IX. Oeuvr. I. 209.

[8]) Les héros de roman. Oeuvres II. 338 ff.

[9]) „Pluton: quelle langue vient-elle de parler? Diog. Belle demande! françoise.“

holocauste (!) aux yeux de la Pucelle!“ „Ne voilà-t-il pas une passion bien exprimée?“ Die Kritik der Langeweile, nach Voltaire die letztentscheidende, hat Boileau eingeführt[1]). Er brachte sie aus der Satire in die Poetik hinüber und handelte damit mehr im Sinne der Alten als durch Austüftelung neuer Regeln. Denselben Ursprung haben seine Kriterien des Lächerlichen und Falschen in Bild und Wort, in Stoff und Stil. Es sind Fehler gegen die Natur[2]). Und sie gerade fand er vor im modischen Geschmack der Zeit in die er eintrat, im Marinismus. Chapelain war auch theoretisch ein grenzenloser Bewunderer des Stiles, in dem der pastor fido und der Adone geschrieben sind. Er war es, der wie wir sahen dem bewunderten Werke das Autoritätssiegel der Poetik aufdrückte. Er weiß nicht Worte genug zu finden, wenn er von dem Stile des Adone spricht; in ihm hat sich das süße Toscanique concentrirt, da ist Alles so rein, so gewählt, so vollendet, wie es in keiner Sprache sonst einem Dichter gelungen. Das Lob gipfelt in dem Bekenntniß, daß in diesem Punkte selbst er, Chapelain, übertroffen sei[3]). Er tadelte im Gegensatz dazu den Stil eines Corneille. Die Sentimens über den Cid finden so viel vers faibles et rampans in dem Stücke, daß sie vorgeben, auf die einzelnen gar nicht eingehen zu können. Sein Marinismus und der seiner Freunde ist allerdings gesetzter, ihre figures grandes et fortes halten sich in den Grenzen des Anstands. Es ist gefrorener Marinismus. Dafür ist er physiognomielos[4]) und spricht wirklich oft nur, ohne zu wissen was. Nennt man den gleich-

---

[1]) In dem erwähnten litterarischen Café befand sich auf dem Tische stetig ein Exemplar der Pucelle. Jeder schlechte Witz u. ä. wurde damit geahndet, daß der Delinquent eine Anzahl Verse lesen mußte. Ueber eine Seite wurde jedoch nicht hinausgegangen aus Besorgniß für sein Leben. „Tant la lecture de ce poème leur paroissoit ennuyeuse“ bemerkt Brossette (II. 238).

[2]) „les poissons aux fenêtres“ des St. Amand. „qui de tant de héros va choisir Childebrand“ (wegen des monströsen Klanges). Ch. III. (II. 99. 98) „faire quereller les sens et la raison“ chant II. (II. 72) ce ton ridicule ebend.

[3]) Lettre ou Discours à Favereau, portant son opinion sur l'Adonis de Marini.

[4]) Die Beispiele in der deffense de la poem. her. erscheinen jedes so erhaben, daß man nicht weiß, ob es aus dem Clovis, dem Alaric, dem St. Louis oder der Pucelle ist (a. a. O. 6).

zeitigen deutschen Marinismus Wahnsinn, so muß man diesen französischen folgerichtig Blödsinn nennen.

Schon in seinem ersten Werke, der ersten Satire (1660) hatte sich Boileau mit Juvenalischer Attitüde gegen die Fremdlinge in Paris, die Italiener, erhoben. Ein sehr wenig juvenalisches Compliment an Mazarin (ce qu'on doit à Rome pour avoir élevé ce grand homme) hatte er einfließen lassen. Trotzdem glaubte er die Stelle unterdrücken zu müssen[1]). Als 1674 die Verse gelesen wurden, welche den Art poétique gleich eröffnen „Ils croiraient s'abaisser dans leurs vers monstrueux, S'ils pensoient ce qu'un autre a pu penser comme eux. Évitons ces excès: laissons à l'Italie. De tous ces faux brillans l'éclatante folie", war die Herrschaft der Italiener vorüber auch in der Litteratur. Boileau gilt schon Tasso's Poesie als faux clinquant[2]), die Vernichtung des Adone überließ er Rapin. Zwar schon früher und zuerst in Italien selbst hatte der Schöpfer des Adone Gegner gefunden. Aber zum Theil waren ihre Angriffe persönlichster Art[3]), von Neid und Bosheit eingegeben, theils vereinzelt, gelegentlich und somit bei so mächtigem Gegner wirkungslos[4]). Der Marinismus ist noch 1688 der stile d'Oggidi (P. Gambara), wie seine abtrünnigen Vertreter in Deutschland nicht ohne Absicht hervorheben[5]). In Frankreich war er längst der Stil von gestern, und zwar in allen Kreisen[6]). Rapins Kritik des Adone war

---

[1]) St. Surin hat sie aufbewahrt. Man findet sie a. a. O. I. 111. A. 4.

[2]) Sat. IX. (Oeuvr. I. 227). Vgl. dagegen A. P. Ch. III. (II. 97). Trotzdem versicherte er in spätem Alter noch sein Urtheil über Tasso nicht wesentlich geändert zu haben. d'Olivet Hist. de l'Acad. II. 276.

[3]) Murtola, der ihn erschießen wollte, der Cavaliere Stigliani, der seinen gekränkten Ehrgeiz in boshaften Stanzen über den „nomo marino" austobte, (Mondo nuovo) und dadurch seine oft treffende Kritik des Adone (im Occhiale) paralysirte. Den Stil berührt er nicht, da er selbst marinisirte.

[4]) Mascardi streift (Prose volgari 1646. Discorso IX.) öfters „alcuni poëti Toscani" die „ali de lor capriccio". Ueber die später bei uns besonders gegeißelte Verschwendung von Ambra, Zibet u. dgl. spottet schon Harsdörffers Stillehrer, der Cardinal Sforza Pallavicino in den considerationi sopra l'arte del stilo.

[5]) S. Christian Gryphius in der Vorrede zu den „Poetischen Wäldern" (1698).

[6]) Auch der P. Bouhours, das Schallrohr der „Galanten", schmäht schon

um so wirksamer, weil sie objectiv ist und dem Autor ein großes Talent zuerkennt. Dieses Talent ist gefährlich und man sehe nur, wie viel Schaden es bereits gestiftet hat. Die Lascivität des Werkes ist hier nicht der Hauptpunkt, wie man von dem Pater erwarten sollte, sondern das rein Künstlerische. Nicht nur die ganze Anlage sei verfehlt, die Verhältnisse unproportionirt, die Charakteristik fortwährende Unnatur, sondern vor allem der Stil, der das ganze Zeitalter entzücke, sei falsch, unschön, durchaus zu verwerfen [1]). Er leugnet nicht das Talent gerade in dieser Beziehung, aber er steht auf Boileaus Standpunkte im Art poétique: „Qui ne sait se borner, ne sut jamais écrire“ [2]). Auch in dem Tadel der übermäßigen Schilderungssucht fußt er auf Boileau. Schon dieser hatte wie später Lessing den humoristischen Ausspruch des Horaz wieder aufgefrischt über die Dichter, die wenn sie nicht wissen was sie sonst sagen sollen, anfangen einen Hain, einen Altar oder „properantis aquae per amoenos ambitus agros“ zu beschreiben [3]).

Der Gegensatz gegen den Marinismus hat auch in Frankreich zu Extremen geführt, zu absichtlicher kunstloser Einfachheit, Nüchternheit und Kahlheit. Dieser Grund ist entscheidender, als die sicherlich mit wirksamen Einflüsse der Vernunftsphilosophie [4]), welche die Dinge nur „an sich“ erkennen wollte und vor bildlicher Vorstellungsweise warnte. Ein Hof eignet sich ferner sehr gut zur Festsetzung eines solchen normalen, unfehlbaren, so zu sagen diplomatischen Geschmacks. Die Rückwirkung der abgezirkelten Eleganz von Versailles ist nicht zu verkennen. Boileau empfiehlt durchgehend jene noblesse, die einen geschmackvollen Menschen nie, auch in „le moins noble“ verlasse:

1671 (Entretiens 204) „ces copistes et ces singes de Senèque; ces Mancini, ces Malvezzi et ces Loredano, qui courent toujours après les brillans et les vivezze d'ingegno“. Man bemerke die Schonung des Guarini und Marino. Später (unter französischem Einfluß, Muratori) wird es in Italien wie in Deutschland; man lobt einen Dichter, schon weil er nicht Marinist ist. J. U. v. König in Canitz' Schriften S. 236. A.

[1]) Réflexions en général 2. 11. 18. 39. Réflexions en particulier 3. 16.

[2]) A. P. Ch. I. (II. 56).

[3]) Horaz. A. P. v. 16 sq. vgl. Boileau Ch. I. (II. 55 f.).

[4]) S. H. v. Stein, Ueber den Zusammenhang Boileaus mit Descartes in d. Zeitschr. für Phil. u. phil. Kritik LXXX. 199.

„Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse“ [1]). Daher tadelt er Ronsard, der vom Streben nach Charakteristik geleitet „sans respect de l'oreille et du son — Lycidas en Pierrot et Phyllis en Toinon“ gewandelt hatte [2]). Er würde Régnier gelten lassen, „si ses discours Ne se sentoient les lieux où fréquentoit l'auteur“ [3]). So ist es kein Wunder, daß er sich den Tendenzen der Akademie gegen das Burleske anschloß [4]), daß ihm die farce Unbehagen erweckte, daß er Marot's „élégant badinage“ höher stellte, als d'Assoucy und Scarron's Typhon und „le burlesque aux plaisans de Pont neuf“ zu überlassen rieth [5]). Aber nicht blos den Stil auch die Charakteristik, die Erfindung überhaupt betrifft diese durchgehende noblesse. Erst „Etudiez la cour“ und dann erst „connoissez la ville“ [6]); von la ville sicher auch nur „les beaux quartiers“. Die Vorliebe für die comoedia nova hat auch er noch, aber nicht wegen ihrer politischen Ausschreitungen (an die man unter dem vergötterten König kaum dachte), sondern nur aus diesem Grunde. Bestimmte ihn doch diese Geschmacksrichtung, dem hochverehrten und bewunderten Freunde

---

[1]) A. P. Ch. I. (II. 57).

[2]) A. P. Ch. II. (II. 70). Doch macht man geltend, daß diese Namen den gemeinen Beigeschmack zu Ronsards Zeit nicht hatten.

[3]) A. P. Ch. II. (II. 79). Die Stelle ist classisch für den prüden Classicismus, dem selbst B. nicht immer genügte. (Die 10. Satire gegen die Frauen, als deren Champion bei ihrem Erscheinen (1693) sich natürlich Perrault aufwarf. „Que nommer le luxure est une impureté klagt B. in Epitre X. II. 23.) Zuerst hatte er geschrieben: „Heureux si moins hardi dans ses vers pleins de sel — Il n'avait point traîné les muses au bordel.“ Arnauld bewog den Autor leicht sie zu ändern.

[4]) (Pelisson) Relation contenant l'histoire de l'Acad. Franç. Paris 1672. p. 60 f. schildert die Manie für das Burleske, die um die Mitte des Jahrhunderts Paris beherrschte und die Maßregeln, welche die Akademie dagegen ergreifen wollte. Auf Balzac's Wunsch schrieb damals der P. Vavasseur, der Freund des düsteren Montausier, sein Buch de ludicra dictione (ad Ludovicum Balzacium Paris 1658) gegen die „Gelasimi“, die aus ihren Possen nicht herauskommen, Sprache und Sitten verschlechtern ꝛc. Daß Molierius besonders genannt wird, verdankt er seinen precieuses ridicules, die Balzac ja nicht fern standen. Das Buch sucht höchst weitläuftig nachzuweisen, daß die Alten das Burleske (die ludrica dictio) nicht gekannt hätten. Auch Aristophanes nicht!

[5]) A. P. Ch. I. (II. 58 ff.).

[6]) ebend. Ch. III. (II. 107).

Molière an so exponirter Stelle im art poétique einen harten Verweis zu geben [1]). Denn nicht für den freisinnigen Dichter des Alterthums ist seine Dichtungslehre bestimmt, sondern für den modernen bel esprit [2]). C'est peu d'être charmant dans un livre; il faut savoir encore et converser et vivre [3]). So läuft schließlich alles auf das Curieuse und die Politesse hinaus und der goût ist nur dazu da die Poesie entbehrlich zu machen.

In ihren thatsächlichen Anweisungen entfernt sich Boileaus Poetik sehr wenig von der bisherigen. In der Anordnung ist sie der Scaligerschen Poetik ähnlich. Sie bringt auch einen allgemein orientirenden Historicus, bespricht Vers und Stil in einer Art Hyle und Paraseeve zugleich und giebt dann eine Idea der Dichtungsarten. Die breiten Ausführungen über die Kritik der Freunde und die Nöthigungen zur Arbeit erinnern an Vida [4]). Warf man doch Boileau vor, er habe nichts gethan, als die Epistel an die Pisonen übersetzt [5]). Es ist also höchstens in äußerlichem Sinne richtig, daß Boileaus art poétique Scaligers Poetik verdrängt habe [6]), nämlich insofern als das Französische als Bildungssprache an Stelle der lateinischen tritt. In manigfacher Beziehung aber steht das Werk kritisch im Gegensatz zur Renaissance. Die Griechen treten in ihrer Domaine, dem Drama, der Tragödie, wieder in ihre Rechte. Homer wird restituirt, Boileau

---

[1]) A. P. Ch. III. (II. 109): „Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe. Je ne reconnois plus l'auteur du Misanthrope." Uebrigens nur figürlich, da Scapin sich nicht selbst in den Sack steckt.

[2]) O vous donc qui courez du bel esprit la carrière épineuse. Ch. I. (II. 53).

[3]) Ch. IV. (II. 120). Steht in (beabsichtigtem?) Gegensatz zu Bouhours, der immerhin das Talent der Conversation von dem poetischen getrennt hatte. (Die Entretiens erschienen ein Jahr vor Abfassung des A. P.) Boileau zeichnet sich selbst, er verdankt seine Erfolge zum guten Theil dem converser et vivre. Vgl. übrigens Stellen wie Ecoutez tout le monde assidu consultant. A. P. Ch. IV. (II. 115).

[4]) Ch. I. (II. 65 ff. u. 64). B. will jeden Eid ablegen, daß er Vida nie gelesen. (Préf. zur Ed. v. 1675.) Vauquelin erwähnt er wohlweislich nicht.

[5]) B. antwortete, nur etwa fünfzig Verse von den 1100 seien den Horazischen nachgebildet (darunter bemerkenswerther Weise meist die über das Drama), der Rest könne sich eine solche Anklage wohl gefallen lassen. ebenda.

[6]) Danzel, Gottsched S. 115. Anm.

gefallen die vielgetadelten Thränen im Auge des Achilleus, die kleinen Schwächen der großen Helden[1]). Die Thebaide des Statius wird ebenso nachdrücklich verworfen[2]), als der gespreizte und gesuchte Seneka[3]). „Pour me tirer des pleurs il faut que vous pleuriez", d. h. ihr sollt spielen und nicht predigen. Die kurze Pointe des Dialogs ist es, die er an Corneille bewundert[4]). Die feine Beobachtungsgabe des Franzosen merkt auf die äußere Erscheinung der Charaktere[5]). Die Stoffe, die Boileau empfiehlt, sind nicht mehr aus der Bibel und Welthistorie, sondern (dem sich als classisch fühlenden Geschmack angemessen) die antiken, vornehmlich die griechischen. „On vit renaître Hector, Andromaque, Ilion" nämlich auf dem Theater des großen Königs. Aber die Anfangs so hart bekämpfte echt französische Galanterie hat nun ihr unbestrittenes Recht auf den Brettern erlangt. Die passion, fertile en tendres sentiments, ist der sicherste Weg der Dichter zum Herzen der Zuschauer, aber — der Philosoph kommt hier dem Franzosen entgegen — sie ist eine „Schwäche", nicht (wie seit dem Aufleben Shakespeares wieder bei uns Deutschen) eine „Tugend"[6]). Was die neue autoritative Poetik aber hauptsächlich von den früheren scheidet, ist das Verhältniß des Kritikers zum Dichter. „Je vous déjà dit, aimez qu'on vous censure, das konnte man von dem genus irritabile vatum der Renaissance nicht verlangen. Wohl aber durfte der Kritiker, der so deutlich darauf hinwies, daß er weder den Freund, noch die Autorität, noch den „guten Mann" vor seinem Richterstuhle gelten lasse[7]), das Wort dem „vernünftigen" Dichter zurufen, der erklärt hatte „rien n'est beau que le vrai"[8]).

---

[1]) A. P. Ch. III. (II. 90).

[2]) Ch. III. (II. 98).

[3]) Ch. III. (II. 92 f.) Die Stelle streift zugleich ein wenig Corneille. Vgl. den Schluß der Préf. zur Uebersetzung des Longin (Oeuvres III. 50).

[4]) ebend. III. 49.

[5]) Un geste la découvre un rien la fait paroître. Ch. III. (II. 106). Trotzdem folgt darauf die stereotype Wiedergabe des Unterschieds der aetates.

[6]) Ch. III. (II. 89).

[7]) Attaquer Chapelain! ah c'est un si bon homme! — Balzac en fait éloge etc. Sat. IX. (I. 228 f.).

[8]) Kurz nach dem A. P. in der Ep. IX. (II. 8) 1675.

Das „Ueberhandnehmen der französischen Macht und Sprache bey uns" setzt Leibnitz in die Zeit nach dem Münsterschen und Pyrenäischen Frieden[1]). In der Litteratur beginnt dies jedoch erst Ende des Jahrhunderts seine Wirkung zu üben[2]). Es tritt dann auch hier die Erscheinung ein, daß „was in Frankreich alt, bei uns die Mode machte", wie Leibnitz in seinem Epigramm auf die Nachahmer der Franzosen[3]) treffend bemerkt. Zunächst bewunderte man die Franzosen als „Muster aller Zierlichkeit", sie gaben die heilsame Lehre, daß man für das Leben und nicht für die Schule lerne, ihr Einfluß bewirkt die wohlthätige Reaction gegen die Scholastik auf Schulen und Universitäten[4]). Die Poetik nahm daran Theil. Die große Rolle, welche die Poesie in ihrem geistigen Leben spielt, führt zu der Ansicht, daß hierin das Geheimniß ihrer Erfolge im Weltwesen begründet liegen müsse; man benutzt sie daher nun vorzugsweise zum Unterricht in der wichtigen Lehre der Politik. Was man darunter alles versteht, ist kaum glaublich[5]). Diese Erziehung führte bei begabteren und ernsteren Naturen zu der dem Zeitalter eigenthümlichen Polyhistorie, bei der Mehrzahl zu einer oberflächlichen Vielwisserei, deren „galante fauten" schon Thomasius nach Gebühr kennzeichnete[6]).

Die Poetik zählt zu ihren Hauptvertretern den eigentlichen Apostel

---

[1]) Unvorgr. Ged. 26 (Guhrauer I. 426).

[2]) Als die „jungen franzgesinnten Leute" älter geworden waren und „zu Ansehn und fürnehmen Aemtern gelangten". (ebend.) Seine „Ermahnung an die Teutsche" ist schon aus diesem Grunde nicht vor 1679 (Grotefend) zu setzen.

[3]) Guhrauer I. 439.

[4]) Die Tendenz des Realismus, die Betonung der realia. Realis de Vienna. S. bes. Herder, Briefe zur Bef. der Hum. IV. 40 ff. (XIII. 179 ff.).

[5]) Weise selbst klagt 1682 „Nun sollen alle Tractätgen politisch seyn, gleich als wenn der kurtze Mantel dieses einzigen Wortes alle Schwachheiten bedecken könnte." (Vorr. zu den reiffen Gedanken.) Was alles zu den „schönen Wissenschaften" gehörte, illustrirt drastisch ein (aus dem Frantzösischen übersetztes) „Curiösisches Tractätlein" eines M. Peter Conr. v. Fischbach, Sprachmeister am Rudolstädter Hofe (Saalfeld 1683). „Nicht allein dem jungen Adel, sondern allen vornehmen Leuten Kindern, welche dermahleins zu großen Ehren und Würden trachten, höchst benöthiget ꝛc." Die Schlagworte der neuen Ethik Verstand, Wille ꝛc., die freien Künste und „die nothwendige Wissenschafft, Nemlich wie sich ein Cavalier oder der einer werden will auf einem Pferde sitzend verhalten soll", alles durcheinander.

[6]) Von Nachahm. d. Franz. (a. a. O. S. 43).

dieses neuen geistigen Heils, den „Professor der Politik" Christian Weise. Ein Vortheil für die Poesie war das nicht. Ein echtes Kind seiner Zeit, bei großer geistiger Lebendigkeit, Witz und Erfindungsgabe eine durchaus prosaische Natur, weiß er mit ihr als Kunst nichts anzufangen. Da ihm sein nüchterner Weltverstand sagt, daß es mit der deutschen Poesie nichts sei, zögert er nicht sie ganz über Bord zu werfen. Er weiß von der Blüthe der französischen Litteratur[1]), bestreitet aber die Möglichkeit einer solchen in Deutschland mit niederschlagender Entschiedenheit. Durch Opitz war man nicht weiter gekommen, man war „in statu quo geblieben"[2]). Wo sind „die deutschen Virgilii und Horatii"[3])? Wer „wollte sich durch die Sterne unserer Zeit verblenden lassen"! Wo blieb die Verheißung Opitz', was war der Palmenorden, wo steckten die Großen, welche die deutschen Dichter in Prachtbänden in ihren Bibliotheken aufstellten? B. tröstet nicht mehr damit, daß Simonides auch Geld genommen u. s. w. In Deutschland seien die Poeten auf die Gelegenheitsdichtung angewiesen, daher wollen sich hier „hohe und vortreffliche Ingenia nicht mit der Poeterey beschimpfen". Poetische Anschauungen erfahren jetzt unbarmherzig die Kritik des bon sens. Er lacht über die, „welche die Welt lieber in lauter poetische Schäfereyen verwandelt haben wollen". Sie werden „durch den allgemeinen Lauf des gemeinen Wesens leicht refutirt". Was hat es auf sich mit dem Poetenruhme. Was weiß ein braver Bürgersmann von Homer und Vergil![4]) „Es kömmt lächerlich, wenn ein solcher Dichtmeister (!) sich hernach über die Bettel-Hoch-Fürstlich angesehen seyen wollende Welt beschweren will." Wie die Renaissance über die obscuri viri, so lacht jetzt das politische Zeitalter über die Poeten. M. Irus Perlirus[5]) ist jetzt Oberhaupt einer Poetenzunft. Man erinnert sich an die „verdrießliche acception" die das Wort damals hatte, als „die Pfaffen

---

[1]) Cur. Ged. II. 59. Er weiß aus Pelisson (a. a. O. 47 ff.), daß das Parlament sich vor der Akademie fürchte ꝛc.

[2]) Curiöse Gedanken v. deutschen Versen. II. p. 55.

[3]) Schon in der Vorrede zur 1. A. der Ueberflüss. Gedanken. Lpz. 1668

[4]) Eberti, Relationes ex Parnasso. p. 177.

[5]) Epistolae obscurorum virorum II. 58. In W.'s zweyfacher Poetenzunft (1580) heißen die Vorsteher der beiden Zünfte Irus und Parlirus. Auch Thomasius erwähnt ihn öfter (Schriften S. 5. 83).

keinen Titul wußten, der die damahligen Philologos (!) heftiger touchiren könte".

Wie ängstlich er nun den Poetennamen ablehnt, so stolz ist er auf den „Titul eines Professor Poeseos". Die Potentaten wissen wohl, warum sie solche Leute auf den hohen Schulen anstellen. Ganz zwecklos ist die Poesie nicht. In Weise's Reflexion verschwindet das delectare fast ganz und das prodesse tritt in seiner philiströsesten Form, als pädagogisches im engeren Sinne, als Erziehungsmittel, auf. Er fand die Dichtung nur im Versemachen, und da er bemerkte, daß ein solches Talent stets mit einem aufgeweckten, „politischen" Geiste verbunden sei, so kam er auf die Idee, daß sich das erstere, als das mechanisch erscheinende, wohl zur Erzeugung des zweiten müßte anwenden lassen[1]). Die politesse und nicht die grande littérature war es, in der Weise die Deutschen den Franzosen gleich zu machen suchte. Auch „des alten Platon τὸ ὅλον" ist für ihn die gesellschaftliche Bildung, die politesse. Die „Studien, in die sich jedes Mitglied der galanten Welt vertieffen soll", sind nur in so weit zu betreiben, „als die Sache einen Nutzen hat". Nur darum lese man die alten Poeten. Es ist später ein angenehmer „Zeitvertreib" und man lernt daraus die „realia". Großen „Staat" brauchen wir mit ihnen nicht zu machen, „nachdem wir die Erkäntniß Gottes und die Lehre der Politischen Klugheit etwas deutlicher und verständlicher in unsern Büchern enthalten wissen"[2]). Eine „Dienerin der Beredsamkeit" ist die Poesie. Zu einer solchen hatten sie fast schon die Jesuiten gemacht, deren poetische Erziehung am früheſten derartige „politische" Zwecke verfolgte. Mit dem berühmten poetischen Jesuiten Masenius taucht die Bezeichnung der Poesie als eloquentia ligata auf[3]), die

[1]) „Soferne ein junger Mensch zu etwas rechtschaffenes will angewiesen werden, daß er hernach mit Ehren sich in der Welt kann sehen lassen, der muß etliche Nebenstunden mit Versschreiben zubringen." Vorrede zu den Nothwendigen Gedanken der grün. Jug. (1675). Vgl. die lateinische Widmung an Walter v. Tschirnhaus in den Curiösen Gedanken, die „Nachricht ꝛc." ebend.

[2]) Es ist wohl schon Beziehung auf Perrault, wenn Weise (1691) meint, „kein Wunder daß mancher in den alten Poeten weniger findet, als die Leute vorzeiten darinne gesucht haben". Echos jener berüchtigtsten unter den Fanfaronnaden gegen die Alten finden sich ferner bei Gottfr. Ephr. Müller (Abh. v. d. Beywörtern in der Poesie) und Weichmann (Vorr. zur 1. A. von Brockes Jrd. Vergn.).

[3]) Palaestra eloquentiae ligatae Col. 1654 (sehr oft aufgelegt).

auch dem sonst noch gänzlich in der alten Zeit wurzelnden Birken so imponirte, daß er sie bei der Herausgabe seiner Poetik in Titel, Anordnungen und Bezeichnungen verwendete. Weise that mehr. Seit 1670 Professor an einer berühmten und einflußreichen höheren Schule, halb Gymnasium halb Universität, führte er diese rhetorische Methode in den poetischen Unterricht so vollständig ein, daß er nur noch als Unterabtheilung des rhetorischen erscheint.

Diese Methode wird als die seinige bezeichnet und verschaffte ihm ganz abgesehen von seinem sonstigen Wirken hohen Ruhm. Er beruhigte sorgliche Eltern und Vormünder vollständig über den Gedanken, die Schule wolle etwa sogenannte Poeten bilden, eine Besorgniß die der Schule gegenüber seit der Einführung der deutschen Poeterey in den Lehrplan oft ausgesprochen worden sein mag. „Die gantze Zierlichkeit ist als ein Instrumental-Wesen anzusehen", die Schüler sollen „den Nahmen eines guten Predigers, Hoff-Rathes, nicht den eines guten Poeten zu verdienen suchen". Es wird ihnen eingeschärft, „daß in effecto bey diesem studio kein Verdienst zu hoffen ist" und daß „die Poeterey nur ästimirt werde, wenn der Mann etwas anderes daneben hat, davon er sich bei Mitteln und bey respect erhalten kann" [1]). Traf er auf irgend ein „Ingenium", welches außergewöhnlichen Hang zum Versemachen zeigte und etwa von dem „aestime" des Herrn Opitz geblendet waren, so that er ihnen väterlich „die Augen auf", ja er bat sie selbst von ihrem verderblichen Wahne abzustehen. Welcher Vater möchte seinem Sohne selbst das Leben „des lieben Herrn Opitz wünschen" und wie Viele seien dem Opitz auch nur „im tausendsten Stücke zu vergleichen!" In dieser Absicht machte er Zesen seinen Schülern in einer derben Posse lächerlich, damit der „Phönix der deutschen Poeten" mit seiner „lieblichen Raserei" sie nicht etwa anstecke [2]). Ristsche Tendenzen verfolgt er dabei nicht, er steht über den „Poetenzünften", läßt sie sich gegenseitig verlästern oder anloben wie sie mögen. Er stellt sie nur von ihrer bettelhaftesten Seite dar, übertreibt ihre leere Wort- und Versforschung, ihre Phrasen-

---

[1]) Cur. Ged. I. 13.

[2]) Vorrede zur zweyfachen Poetenzunft (gedruckt hinter den reifen Gedanken). Die Beziehung auf Rist durch den jungen Sausewind. des Parlirus (Zesens) Sohn unverkennbar. Vgl. o. S. 268.

dreſcherei und Schmeichelei gegen die Großen, ihre komiſchen Conflicte mit der rauhen Wirklichkeit; er ſchildert ihre Mitglieder als Lumpen und Flegel und was das ſchlimmſte iſt als „Phantaſten ohne Politeſſe". Das wirkte mehr als „donnernde Verbote".

Trotzdem hat auch Weiſe mit einer Poetik zur Poeſie verführt, aber ſchon ihr Titel bemüht ſich ſeine Auffaſſung derſelben zu illuſtriren[1]). Auf dem Kupfer ſieht man zwei Perrückenjünglinge an einem Tiſche auf einer Terraſſe mit freier Ausſicht (Landaufenthalt) ſitzen. Vor ihnen Tinte, Feder, Papier, ſie ſelbſt in ſinnender Poſition; es iſt offenbar, daß ſie dichten. Aber oben aus düſteren Wolken blaſen pausbäckige Köpfe die bedichteten Blätter zahllos vom Tiſche herab. Das iſt der Wind der Kritik „Numero, Mensura et Pondere". Vor Allem aber iſt es das pondus, das Gewicht der realia, ohne das der Wind der Kunſtrichter alles noch ſo gut Scandirte und Ausgearbeitete hinwegfegt. „Was reales" gehört „zur Invention, zur Eintheilung" auch zu den „Redensarten". Da muß jedes Wort überlegt werden, ob es paſſend, ob es nothwendig iſt und — ob „höhniſche Leute Gelegenheit finden möchten etwas falſch und verdrüßlich auszulegen". Einziger Richter iſt bei Weiſe das „judicium Poeticum", von dem er ſchon in den curiöſen Gedanken von deutſchen Briefen (S. 6, 545) „was verſprochen". Er glaubt dafür einen unfehlbaren Maßſtab zu haben: das Lächerliche. Alles was lächerlich iſt, iſt auch falſch. Das iſt ein bedenkliches poetiſches Tribunal, es verdammt nicht blos den Unſinn, ſondern auch den Ueberſinn, mit dem Lächerlichen auch das Erhabene. Es iſt um ſo gefährlicher, als es ſich ſcheinbar auf die Natur gründet, d. h. auf das Natürliche, das Allgemeine. Da giebt es kein Stützen mehr auf die Poetik, keine Berufung auf die Alten, auf das Gutachten dieſes oder jenes Poetikers oder Rhetorikers[2]). Nichts ſei anders woher ausgeſchrieben, „nichts auff

[1]) „Chriſtian Weiſens Curiöſe Gedancken von deutſchen Verſen, welcher Geſtalt ein Studirender in dem galanteſten Theile der Beredſamkeit was anſtändiges und practicables finden ſoll, damit er Gute Verſe vor ſich erkennen, ſelbige leicht und geſchickt nachmachen endlich eine kluge Maſſe darinn halten kan; wie bißhero die vornehmſten Leute gethan haben, welche von der klugen Welt nicht als Poeten, ſondern als polite Redner ſind aestimirt worden." (1691. Zum andern mahl 1693.)

[2]) „Wer ſich mit Collectaneis, Aerariis, Poetiſchen Trichtern und andern gebrechlichen Rohrſtäben hat tröſten wollen, der findet ſich nun betrogen."

ungewisse Reguln[1]) und Hypotheses gegründet". Er macht es wie Balbinus (Professor der Poesie und Rhetorik zu Prag), der „seine Auditores mehr mit ex natura rei geschöpften Handgriffen, als alten verdrießlichen Praeceptis tractirt". Das Endergebniß ist natürlich — die Prosa. Der Mittelpunkt all der bezüglichen von ihm und seiner Zeit als neu und reformirend aufgefaßten Weiseschen Grundsatze ist der Satz: Es giebt keinen Unterschied zwischen prosaischer und poetischer Rede. „Usus panegyricus" (gehobene Rede) muß sich bis auf den allgemeinen Inhalt nach dem usus familiaris richten[2]). Betrachten wir zunächst das Formale. „Welche Construction in prosa nicht gelitten wird, die soll man auch in Versen davon lassen"[3]). Das ist seine Hauptregel. In den „Nothwendigen Gedanken" (1675 S. 316 ff.) stellt er sie als völlig neue Lehre auf. In der Natur der Sprache sei ihr „Fundament". Er habe schon in den Versen seines elften und zwölften Jahres dies Princip unbewußt beachtet. Wenn er jetzt von ihr abwiche, so würde er „seinen stylum verbergen". Eine förmliche Schule hat er in diesem Sinne in Weissenfels sich herangezogen. Sein Bestreben die starken, emphatischen Wendungen (z. B. die demonstrativ-entgegensetzende) auszurotten, muß eine Aengstlichkeit der Dichtersprache erzeugen, die im Verein mit den Alexandrinern zu jener ledernen Umständlichkeit führte, die noch unter der Prosa steht[4]). Aller Einwendungen weiß er sich (I. p. 144—154) mit Geist zu entledigen. Er ändert Alles, und es wird Alles glatt unter seinen

---

[1]) So ist er auch der erste, der die Hiatusregel zu erklären versucht. Er stützt sich natürlich auf den Gebrauch der Prosa. Hierbei ist der damals wieder stark eintretende französische Einfluß zu berücksichtigen, der zu manirirter Apokopirung des e führte, aber auch bewirkte, daß die breite Fixirung tonloser Silben in Schrift und Rede sich allmählich verlor. Vgl. Uhse, Wohlinf. Poet. S. 35 ff.

[2]) Eine lange Beweisführung voll von Belegen gelangt zu dem Resultat, „daß der Stylus hoch genug herauskommt und gleichwol kein Wort mit unterläuft, das sich nicht gewisser Gelegenheit nach in sermone familiari füglich anbringen läst".

[3]) Cur. Ged. I. 141.

[4]) Der Freund des Volkes und seiner Ausdrucksweise (vgl. das rhythmisch freie sogar mit Hiaten ausgestattete Muster, Cur. Ged. I. 80 und I. 99 ff.) stößt sich in dieser Beziehung an den Wendungen des Volksliedes. Außer der Juxtaposition der Adjektiva, auch freie Tmesis und Composition der zusammengesetzten Verben „wir wollen trinken aus, die Welt bald untergeht" ꝛc.

Händen. Nur aus diesem Grunde ist er auch für ein möglichst freies Uebersetzen aus fremden Sprachen (auch bei ihm noch „Imitation“)[1]). Trotzdem merkt man aus den Milderungen am Schlusse der curiösen Gedanken, daß Morhofs Angriffe im Unterricht[2]) nicht spurlos an ihm vorübergegangen sind. Technische Gründe, Reim und Scansion, können ein „Verlassen der Construction“ zwar nicht entschuldigen. Wohl aber reale, nämlich 1) Repercussion. 2) Emphasis. 3) Parenthesis. So wie sich seine Grundsätze nun (Cur. Ged. I. p. 175 bis 186) in Lehrsatz und Beispiel aussprechen, sind sie wohl anzuerkennen und begründen die dichterische Rede, wie sie bis auf den heutigen Tag auch im gesteigerten Ausdruck durchschnittlich gehandhabt wird. Er weiß die alten Schulausdrücke, Ellipsis, Parenthesis, Emphasis, auf das vortrefflichste lebendig zu machen, und gelegentlich merkt er wohl selbst, daß umgekehrt eine freie Versconstruction in Prosa nicht angehe. Einen Charakterzug der poetischen Rede kennt er sehr genau, die Vermeidung der Partikeln[3]), aber er dehnt ihn consequent auch auf die Prosa aus. Erst die Schweizer stellen dies als unterscheidendes Merkmal auf. Der Grundzug dieser Polemik gegen die freie Construction ist das Streben nach absoluter und leichter Verständlichkeit. „Hohe Redensarten mit schlechten Worten anzubringen“[4]) ist Weise's Ideal. Man brauche dazu „keines neuen Backofens, darinn neue und ungewöhnliche Wörter gebacken werden“. Nach diesem Grundsatze verwirft er auch „die heydnischen Götter Nahmen“[5]).

---

[1]) Nur an die Hauptsachen (elegantiae principales) des Originals braucht man sich zu halten, das Uebrige (elegantiae accessoriae) ist Flickwerk und braucht deßhalb nicht genau kopirt zu werden. Eine nicht eben hohe Meinung von der poetischen Technik überhaupt!

[2]) Unterricht (v. 1700) p. 465 ff. Vgl. Weise's Auseinandersetzungen mit Morhof in Cur. Ged. I. p. 576 ff.

[3]) Er hat sich stets „vor den particulis relativis gehütet, so viel als möglich gewesen“. „Hingegen ist der deutschen Sprache treflich geholffen, wenn man sich die constructiones ex abrupto belieben lässet und sowol die gedachten particulas, als auch die verba auxiliaria und die verdrießliche construction mit dem conjunctivo sparsam anbringet.“ Cur. Ged. I. 186.

[4]) Ebend. I. 131.

[5]) Von religiösen Scrupeln ist keine Spur. „Die meisten Leser verstehen es nicht, also werden die Nahmen auch so wol als die ungewöhnliche Wörter zu

Eine gewisse Voreingenommenheit gegen den Zwang des Reims, bei dem die dictio sententiosa sich nicht so frei entfalten kann, ist bei Weise unverkennbar. Der Reim verursacht uns „sonderliche Mühe bei Vermeidung alles Uebelstandes". Daher erlaubt er ein „emphatisches Wort", auch wenn es nicht reimt, mit unterlaufen zu lassen. Dreisilbige Reime sind gegen die „principia" der Sprache[1]), d. h. der Prosa. Gegen die spanisch-italienische Reimspielerei (Binnenreime, Häufung und Verschlingung der Reime, künstliche Formen wie das Sonett), ist durch ihn eine entschiedenere Reaction bewirkt worden[2]), als durch Boileau in Frankreich[3]). Dennoch geht er vorsichtig an die jetzt allmählich lautwerdende Frage der Reimlosigkeit[4]). Sie wird im Recitativ der Oper (namentlich der Vers der gleichsam das Thema für die Arie angiebt) und im Madrigale der Singspiele gestattet. Er begründet das mit der besseren Beachtung der dictio sententiosa, die in der Oper als besonders nothwendig galt. Er weiß von „gewissen Poeten in Holland und Engelland", welche sich dieser Licentz auch

---

verwerffen sein". In jenen Kreisen, in denen „die Nahmen bekannt sein", (wie man aus seinen Beispielen merkt, die Universitätskreise) „kan es gar wol geduldet werden". Doch „wenn es in 100 Carminibus einmahl vorkömmt, so fünkelt die Rarität am besten". Ebend. I. 135. Seitdem Boileau sicher nur aus polemischen Gründen sie aufs Neue sanctionirt hatte, gab es noch lange Leute, „die ein Carmen vor tod hielten, wenn dergleichen Zierrath nicht eingeflickt wird". Vgl. Goethe (Wahrheit und Dichtung II. Hempel XXI. 82) der vom „gesammten Olymp" nur „Amor und Luna allenfalls" beibehielt.

[1]) Cur. Ged. I. 12. „Die Deutschen beschliessen ihre discourse gar selten mit dreysylbichten Worten." Die Worte „von solcher Gattung" seien meist verba und epitheta, die sich nicht gut am Ende brauchen lassen. Dem Erfinder dieser Zierlichkeiten (Zesen), den „man vor keinen gebohrenen Deutschen halten" kann, überläßt er „die Ehre der Invention gar gerne". In Opern könnte man sie der „Abänderung" halber gebrauchen, doch muß dann der Componist sich bemühen, „den harten Accent möglichster massen zu verbergen". Auf welche Weise?

[2]) Cur. Ged. I. 34 ff. Ebenso gegen die Bildverse, die Becher, Säulen, Affen und Meerkatzen in Versen. II. 109.

[3]) leur faux agrément, le sonnet orgueilleux u. ä. A. P. Ch. II. (II. 75).

[4]) I. 49 ff. Sonderbar genug geht er dabei von den langen Versen aus, wo die Cäsur „des Reimes wegen keiner Dienstbarkeit unterworfen ist". Also reimlose Halbverse. Das wäre aber den früheren Poetikern ein Fehler gewesen, was er hier eine Licenz nennt. I. 41. vgl. I. 102. Er hat jedoch wohl die nur einmal gereimten quatrains im Sinn. a b c b.

in Gedichten bedienet, ja es haben ihm „vornehme Freunde aus Leipzig und Lübeck dergleichen Carmina zugeschickt". Aber solche Gedichte kommen ihm vor, wie „eine deutsche Inscription, welche nur in den Sylben etliche Reguln annimmt" [1]). Er fühlte wohl, daß seine „prosaische Construction" und seine nicht minder prosaische „dictio sententiosa" im Reime noch das einzige völlig unterscheidende poetische Moment besaß, derselbe Grund, warum später Manteuffel Gottscheds „Poésie allemande non-rimée" nicht für Verse erkennen konnte [2]). Doch giebt Weise bereits ein reimloses (trochäisches) Anakreontikum [3]).

Bei den Strophen und Versarten [4]) fällt die stete Beziehung auf den Componisten zuerst auf. Man denkt an nichts anderes als an Lieder, Madrigale, Gedichte zu Tänzen [5]), Singspiel, Oper ꝛc. Durch den Recitativstil wird eine ungemein freie Bewegung der Verse bewirkt [6]), die bald kurz bald lang, in allen Reimgeschlechtern, als „madrigalische Ode", jeder Nüance der musikalischen Stimmung vor-

---

[1]) Ebend. I. p. 61. Es gelten dann die Regeln für dieselben: „in allen Zeilen ein sonderlicher Sensus" und die Argutiae.

[2]) Brief an Gottsched, bei Danzel p. 29 f.

[3]) Cur. Ged. I. 61. Jedoch auch 3füßig (mit weiblichem Schluß). Gottsched schrieb sich später die „Erfindung" zu. Nach Danzel (Gottsch. S. 190. A.) mit Recht.

[4]) Die antiken hält er für unnatürlich, weil die alten Sprachen in ihren Versen monostichisch, die unsere wegen des Reims distichisch sei (Cur. Ged. I. 437 ff.). Er verwendet sie jedoch rhythmisch und gereimt, genau wie Birken. Die Sapphischen merkwürdiger Weise ohne nähere Bezeichnung quantitirend. Wahrscheinlich um hieran „den unzeitigen Liebhaber der Lateinischen pedanterey" zu zeigen, wie „solche Mirakel gar leicht gethan würden".

[5]) Er widmet ein bes. Capitel (I. 6. von den ungewöhnlichen Generibus) dieser jetzt einreißenden Abgeschmacktheit, Verse einer gegebenen Melodie unterzulegen, die wir bei Birken schon auf geistlichem Gebiete trafen. Couranten, Sarabanden u. dgl. hält er noch für leicht (wohl weil der Tanz meist rhythmisch bestimmte Melodien verlangt). Doch die anderen compositiones! Es ist ein Triumph seiner Kunst, „daß eine Sonata von zwey Violinen soweit ist gebracht worden, daß sie von 2 discantisten hat können gesungen werden". (Cur. Ged. I. 426.) Kenner der Musikgeschichte wissen von den unglaublichen Gedichten, die noch auf Beethovensche Sonaten (namentlich Adagios) gemacht wurden. Auch W. gehört zu denen, die wie Titz mit Stolz einen deutschen Paeon constatiren, aber mit Hülfe der Musik: ♩♩♩♩ = ⏑ ⏑ ⏑ ⏑.

[6]) Auch hier glaubte er der Erfinder zu sein, vgl. o. S. 110.

arbeiten will. Es bildet sich jener Cantatenstil, der auf Chöre, Recitative, ja sogar auf die Stimmen besondere Rücksicht nimmt und ohne die Ergänzung der Musik, deren Superiorität man zweifellos anerkennt, ein halber Unsinn ist. Das erstreckt sich auch auf die gebundene Strophe. Die dreitheilige Liedform bewirkt eine Bevorzugung der dreitheiligen Strophe. „Die strophe inclinirt auf drey Theil[1]) und hat gleichsam antecedens, connexionem und consequens“[2]). Zweitheiligkeit dehnt er bis auf die einzelnen Verse aus, sie ist ihm, obwohl er sie mit „protasis und apodosis“ bezeichnet, mit Antithese fast identisch[3]). Er liebt dieses Pointiren und ist daher kein Freund des enjambement in Alexandrinern, trotzdem er auch hier Freiheit läßt. Aber es verleite leicht dazu, daß man mit „seinem Gewäsche das Ende niemahls finden“ könne[4]).

Wie Weise mit seinen Schülern zu dichten pflegte, hat er in einem besonderen Capitel der curiösen Gedanken (II. 5) umständlich beschrieben[5]). Hauptsache ist die Praxis[6]), „in einem lebendigen discurse“ läßt sich Alles besser erklären, daher die katechetische Form der ihn nachahmenden Poetiken. Denn seitdem es Dank der Autorität

---

[1]) Es ist darum nicht ganz richtig, wenn Koberstein (4. A. I. 587) behauptet, „des alten Gesetzes der Dreitheiligkeit gedenkt keine Poetik“.

[2]) Cur. Ged. I. 391. Daraus erklärt sich wohl die auffällig strenge Cäsurregel, welche das Beharren bei der einmal gewählten der beiden Cäsuren im fünffüßigen Jambus vorschreibt; natürlich um auch hier den Klippklapp der Alexandriner zu erzielen.

[3]) Das ist „stylus sententiosus“: „Ich locke dich, du wilst nicht hören; — Ich rufe dir, du folgest nicht: — Du suchest Spott, ich will dich ehren; — Du liebst die Nacht, hier ist dein Licht. — Ach beßre dich, was wilstu sterben? — Ich weine zwar, du must verderben“. Ebend. I. 393.

[4]) Cur. Ged. I. 315. Ein ebenfalls von Boileau aufgebrachtes, aus dem ennui abstrahirtes Kriterion, die Kunst aufzuhören. Hauptsächlich in dieser Hinsicht tadelte er die Romane der Scudery, die er „une boutique de verbiage“ nannte. „C'est un auteur qui ne sait ce que c'est de finir.“ Bolaeana XCI.

[5]) Weise ist wohl der einzige Dichter, der bekennt, daß er „nicht zu Hause beim Meditiren“, sondern bei solchem „examiniren“ „die glückseligsten Einfälle“ habe. Cur. Ged. II. 109.

[6]) Weise war ein verständiger Lehrer; er zwingt keinen absolut Unbegabten und tritt seinen Collegen gegenüber für die geplagten Schüler ein, denen Apoll die Zunge nicht gelöst. Er ist kein Freund der rein klassischen Studien, mit denen nach seiner Meinung viel zu viel Zeit vertrödelt werde. Cur. Ged. II. 18 ff.

der galanten Poesie beim löbl. Ministerio und den hohen Potentaten möglich geworden war, sich mit Hülfe eines „poetischen Trichters zum Professor Primarius auff einer hohen Schule aufzuschwingen“ [1]), ergriff die deutschen Schulmeister plötzlich eine ungemeine poetische Begeisterung. Sie verfehlten nicht ihr Interesse für die „rechte reine und galante Teutsche Poesie dieser Zeit“ mindestens durch eine „gründliche Ein- und Anleitung“ zu belegen, durch die „alles was zur Invention, Disposition und Elocution eines Teutschen Carminis heutiger Art erfordert wird“, dem Käufer nur so anflog. Die damalige Art war danach. Die nichtige Galanterie der Hofhasen als Inhalt und die öde Rhetorik der Schulgecken als Form: „so entstand die Talandrische, die Menantische, die Weisische Schreibart“ [2]). Weises rhetorische Methode nahmen alle diese Schulmänner an, Wentzel, sein Nachfolger in Zittau, wie die übrigen, die „nach denen accuratesten und neuesten Grund-Sätzen Hn. D. Wentzels und Hn. Weisens“ Poetiken verfaßten [3]). In anderer und angemessenerer Form als der „berühmte Schulmann“ verarbeitete die Jesuitische Schuldisciplin einzig der Hallesche Conrector Albr. Christian Roth [4]). (Rotth, Rotthe. † als erster Diakonus an der Leipz. Thomaskirche.) Er giebt Muster, aber keine Schemen und trennt die pädagogischen Theile von dem litterarisch-theoretischen (III.) [5]). In Folge dessen kann er weiter aus-

---

[1]) S. Herrn David in Thomasius' Monatsgesprächen I. S. 183.

[2]) „Hof- und Schulhasen nennt sie Realis de Vienna. Auch den Thomasius nennt er einen Hofphilosophen. (Herder a. a. O. XIII. 184.) Vgl. des Thomasius Auseinandersetzung mit dem alten Theologus“ über den Hof als „rechte Schule der Conversation“ (in der Vertheidigung seines Programmes von den Mängeln der Aristotelischen Ethik. a. a. O. 107 f.).

[3]) Ludwig, der nicht der schlechteste unter ihnen ist, obwohl Barthold Feind grade ihn herausgreift, um die ganze Sorte zu kennzeichnen. (Epigramme auf sie bei Wernicke, Nik. v. Bostel.) Ferner Wahl, Weißenborn, Joh. Hübner (γνήσιος C. L. Weisii Auditor, Neumeister, specimen p. 57) ein hervorragendes Mitglied der Hamburger Teutschübenden Gesellsch. Alles Rektoren und Conrektoren. Naive Magistergemüther wie Stockmann, Boediker, Dunkelberg, Redtel blieben bei der „alten Arth“, machten nach wie vor Klapp- Ketten- und Ringelreime, „poetische Affen und Meerkatzen“ und betrieben mit Eifer die cabbalistische Verskunst.

[4]) Vollständige deutsche Poesie in drey Theilen. Lpz. 1688.

[5]) Von der Poetischen Erfindung insgemein, absonderlich von den Haupt-Gedichten, als den Hirten-Liedern, Satyren, Comödien, Tragödien ꝛc.

greifen und braucht nicht, wie jene, Galanterie, litterarische Polemik und Kritik mit dem Unterricht zu verquicken. Seine Führer sind außer Masenius, der Jesuit Alex. Donat[1]), die ars poetica Giessensium[2]) und der Nachfolger Buchners in der Professur der Poesie zu Wittenberg Rappolt[3]). Wir werden die Ausführungen dieses Buches, dem Gottscheds Kritische Beyträge (V. 443) „neben des Hn. Prof. Bodmers Schriften und der critischen Dichtkunst" eine erhabene Stelle anweisen, noch zu erörtern haben. In den übrigen ist oft die Poetik auch äußerlich nichts mehr, als eine Appendix zur Rhetorik[4]). Das wimmelt hier von locis aller Arten[5]), von Argumentis, Thematibus, Inventionen ex Collatione, Oppositione etc., „Praeparation, Operation und den übrigen „bequemen terminis" von „Herrn Weisen des vornehmen Mannes Collegii poetici". (Neumeister — Menantes.) Den Schülern der Selecta, Prima und Secunda wird zuweilen die

---

[1]) ars poetica Col. 1633.

[2]) Poetica major. Giessae Hassorum 1657. 8°. Schon Neumark (Anm. z. d. Poet. Tafeln) benutzt sie, wie überhaupt diese Latein-Poetik vielfach.

[3]) Durchaus Lateiner. Doch theilt Ziegler (V. d. Madrigalen S. 35) gelegentlich lateinische Uebersetzungen seiner Madrigale von ihm mit. Am bekanntesten aber auch vielfach angegriffen wurde eine Synopsis über die Poetik des Aristoteles, welche Roth (277) bitter gegen die Tadler des „Seligen" (stets so) vertheidigt.

[4]) Gemeinsam sind ihnen vollständig: Pars II. theoretica und Pars III. practica. Pars I. (Progymnasmata) ist nur in einem Punkte verschieden, nämlich Prosodia („geht die Oratorie nichts an", Weißenborn grundl. Einl. S. 3). Communia Progymnasmata sind: Periodus, Chria, Enthymema oratorium. Periodus hat „keine größere Freiheit" als eine „nette" Prosa. („General Regul!") Von Chrien giebt es „kleine und große". Erstere beschränken sich auf Aetiologie (Aufführung der Gründe) und Amplification (erweiternde Ausführung). Große Chrien sind: per antecedens et consequens, a thesi ad hypothesin, chria heroica (historische Chr.), aphtoniana (geschmückte, Gala- und Staats-Chrie). (S. Ludwig, Teutsche Poesie 22. und 23. Frage.) Das Enthymema muß Aristotelicum sein, nicht vulgare (wo major und minor weggelassen wird). Also ein „vollkommener poetischer Syllogismus" (!) Weißenborn, S. 147.

[5]) Die Loci und Fontes der Invention sind nach Ludwig (23. Frage) circumstantium, antecedentium, hauptsächlich causarum (Aetiologie). Die causae sind: efficientis, materialis, impulsiva, formalis, finalis, effectorum, speciei, totius et partium etc. etc. Die armen Poeten der Sekunda und Prima!

Poetik gewidmet, sogar mit namentlicher Aufführung der hoffnungsvollsten Musensöhne. Weise ist für diese Leute auch das poetische Ideal, noch überstrahlt wird er von „D. Wentzeln, welchen in denen annehmlichen Reinlichkeiten und allen Zierrathen der galanten Poesie keiner zur Zeit übertroffen hat“ [1]). Dieser Mann vermaß sich täglich zwei bis drei Bogen „dichten“ zu können und mußte sich deshalb collegialer Eifersucht gegenüber wider den Vorwurf des „Ausschreibens“ vertheidigen. (Vorr. zum Poetischen Lorbeerhain.) Solche Fähigkeit im Publikum zu verbreiten, bemühen sich einige andere Poetiker dieser Richtung. Ihre „galanten Zierrathen“ haben durchgängig die Weisesche Fassung, ihre „annehmliche Reinlichkeit“ ist weder in Bezug auf den Inhalt noch auf Sprache und Form von Asbest [2]). Weises Verachtung der „ungewissen Reguln“ in Verbindung mit den Einwirkungen der in diesen Kreisen besonders dominirenden Musik lockert den Zwang

[1]) Wahl, Einleitung. p. 16.

[2]) Derartige Poetiken sind die „allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen“ des wegen seines specimen dissertationis etc. (Erster Titel: de poetis Germ. huius sec. praecip. Dissert. conpendiariam exponent publice M. Erd. Neum. et Fr. Grohmann 1695.) bereits oft angeführten Erdmann Neumeister. Zu Amt und Würden gelangt, scheute er sich (mit Grund!) das Opus selbst zu veröffentlichen und „communicirte es durch besondere faveur“ dem Hamburger Romanschreiber Hunold (Menantes), der in Deutschland das erste Exemplar eines moralisch verlumpten Litteraten abgeben dürfte. Ueberarbeitet hat dieser es nicht, nur „sehr weniges hinzugesetzt“ (S. Vorr. d. 4) meistens Empfehlungen seiner Werke als Muster. Auch der Abschnitt über die Oper rührt, wie Menantes ausdrücklich bemerkt, nicht von ihm her. Es hat durchaus den Ton des specimen; Stellen die nur aus dem Jahre der Abfassung (1695) herrühren können (3. A. S. 36. Bezug auf ein im Druck befindliches Reimlexikon, das 1696 erschien. Unkenntniß der 1698 erschienenen Meisterschen Epigrammtheorie, welche das Zieglersche Madrigalbuch critisirt), sind stehen geblieben. Ueberdies hat es durchaus nichts gemeinsam mit der 1713 in den Akadem. Nebenstunden veröffentlichten eigenen Poetik des Menantes („Anleitung zur vernünft. Poesie“). Dieselbe bricht der Messe wegen am Ende eines Druckbogens plötzlich ab, eine bedenkliche Lehre für die angehenden Schriftsteller, die sie unterrichten will. Hierher gehören ferner die „Anfangsgründe (! gegen 1000 S.) zur Reinen Teutschen Poesie itziger Zeit“ (Halle 1724) von dem Mag. u. J. U. C. Joh. George Neukirch, der wegen seines V. Abschnittes („letzter Anfangsgrund ꝛc. in galanten Gedichten“) gewöhnlich als Vertreter der galanten Poesie angeführt wird. Auch der „Wohlinformirte Poet“ des Rektors Erdmann Uhse (Lpz. 1715). Eine Poetik von Talander giebt es nicht, obwohl Menantes (Vorr. zur allerneuesten Art) und Herder (Denkmal Lessings, Werke XV. 63)

der alten Poetik in der Praxis gar sehr, ja ermuthigt gelegentlich auch zu theoretischen Revolten[1]). In der Sprache reißt, durch die antizesenschen Tendenzen vorbereitet und durch Weise direkt ermuntert, ein oft arges Fremdwörterunwesen ein[2]). Was endlich die in den Vorreden[3]) so viel gerühmte moralische Absicht u. s. w. betrifft, so weiß man aus der Litteraturgeschichte, wie es damit steht. Begünstigt durch die beliebte „satirische Schreibart"[4]), den Hofton und die Furcht vor dem trockenen Ton der Pedanterey macht sich nicht blos in dem von Lohnschreibern ausgenutzten Roman sondern auch in den „poetischen Nebenstunden der vornehmen Männer" (namentlich im Epigramm und in der Schäferei) eine selbstgefällige Gemeinheit breit, die den bezüglichen englischen und französischen Vorbildern durchaus nichts nachgiebt. Ueber die „französische Sclaverey"[5]) wird geklagt, trotzdem macht man sich sogar poetische Gedanken darüber, wenn die Herzogin von Burgund unter den Pariserinnen die Mode aufbringt auf Eseln

---

auf eine solche hinzuzielen scheinen. Ersterer meint Talanders Briefe, Herder im Allgemeinen den Einfluß seiner Schreibart. Ueber Fr. Wocke (Lpz. 1716) vgl. Crit. Beytr. I. 639 ff.

[1]) Der Poetiker und Bürgermeister von Neu-Ruppin Joh. Grüwel (1709) schafft z. B. das Hiatusverbot ab.

[2]) „Weil Fremdwörter der galanten Mode beykommen, so kann der Annehmlichkeit sogar etwas zuwachsen" (Weise Cur. Ged. I. 136). Es galt als Unterschied eines „Politicus" von einem „Schulfuchs". Poetischer Staarstecher (Breßlau u. Lpz. 1730) S. 12.

[3]) „Verliebte Gedichte werde man hier nicht finden" (Neukirch), von einer Poetik, die die galante Poesie lehren will.

[4]) Thomasius, Von denen Mängeln der Aristot. Ethik (Schr. 108) „zumahlen damahls, da ich in der Satyrischen Schreibart allzusehr vertieft war und deren Eitelkeit noch nicht erkennete". Es wird oft vor ihr gewarnt aus denselben Gründen, die Boileau bei seinem Auftreten als Satiriker bedenklich machten. Vgl. o. S. 319. A.

[5]) Für die Macht des französischen Einflusses bezeichnend sind die Constructionen (in Prosa!), vor denen manche Poetiker (Musophilus ps. für J. G. Gressel) warnen müssen. z. B. „Wenn sie wollen dahin gehen, werden sie mir erweisen den grösten Gefallen." „Ich versichere, daß ich mir schätze vor ein besonderes Glücke und Ehre, zugleich zu seyn in dessen angenehmer Gesellschaft, weil ich habe gewünschet mit ihm bekannt zu werden vor mehr als drey Jahre." Musophili Vergnügter Poet. Zeitvertreib (Dreßden u. Lpz. 1717) S. 268 f. Er muß die richtige Construction erst vollständig ausschreiben. Vgl. Thomasius. V. d. Nachahmg. d. Franz. a. a. O. S. 26.

zu reiten[1]) und verfehlt nicht den Poesiefreund darauf aufmerksam zu machen, daß es in Frankreich nicht mehr Mode sei, den König wegen seiner victoiren zu preisen[2]). Von den Formen bevorzugt die „galante Poesie" die musikalischen und sententiösen[3]). Die Ode, welche in Frankreich bereits ihre heutige Bedeutung erlangt hat[4]), ist bei uns noch immer gleich „Lied". Sie erweitert sich in der Oper zur Arie und Cantate. Mit Zutritt des Recitativs werden letztere verwendet zu kürzeren dramatisch gehaltenen d. h. abwechselnd von mehreren Personen vorgetragenen Gedichten. Conzertstücke ohne theatralischen Zweck sind Quodlibeten (weltlich, doch auch poetische Potpourris) und Oratorien (geistlich), bereits in heutiger Bedeutung, doch ohne Personenbezeichnung. Händels Messias genaues Beispiel; kein Evangelist (testis)). Für leichte Aufführung bei der Tafel oder im Freien berechnet werden Serenate (kurze musikalisch-dramatische Tafelunterhaltung) und Pastorelle[5]) (musikalische boschereccia auch mit Ballet jetzt oft bäurisch-burlesk). Ballade[6]) ist wohl in unserem „Tanzlied" wiederzuerkennen. Die letzteren werden durch einige neue Gattungen bereichert. Die zur „grande mode" gewordenen Heldenbriefe, geistreich-lüsterne poetische Episteln berühmter Liebespaare[7]) und die Bagatelle, lyrische Selbstironie, Stimmungsbild mit burleskem oder epigrammatischem Schluß[8]). Das Genre ist uns nicht fremd. Durch

---

[1]) Uhse, S. 19.

[2]) Menantes, Anleitung 172. Es war seit der Schlacht bei Höchstedt, daß es „in Frankreich nicht mehr Mode war den König wegen seiner victoiren zu rühmen".

[3]) Trotzdem „viele von den generibus carminum keinen Schuß Pulver werth sind" (Neum. 75) freut man sich mitunter noch sehr an den „Lumpereien" der Anagramme (Neukirch) und giebt als Beispiele sogar verkehrte (6+8 Verse) und durchgereimte Sonette, obwohl Neumeister (a. a. O. 244) um ein Klinggedichte nicht eine Wandlaus geben will, welches nicht zum wenigsten im Schluß recht nervös gemacht ist.

[4]) Boileau, Art poét. Ch. II. (Oeuvres II. 72 f.)

[5]) Neukirch, Anfangsgründe S. 839 ff. Neumeister 275 f.

[6]) Bei Rapin Réfl. I. in Gemeinschaft mit Sonett, Madrigal zu den unvollkommenen Gedichten gezählt.

[7]) fehlten (nach Neumeister — Menantes 103 ff.), auf Braut und Bräutigam bezogen, bei keiner Hochzeit. Ueber die Berühmtheit des Paares setzte man sich hier hinweg oder fingirte sie mit echtem Bratenwitz.

[8]) Menantes in der Anleitung S. 57 ff. nach Le Pays. Nach Menantes'

Heine (Nordseebilder) ist es wieder sehr in Aufnahme gekommen. Das Epigramm gelangt zu ausnehmender Beliebtheit, während man seiner in Frankreich bereits etwas überdrüssig ist und die neue litterarische Richtung es mit großer Geringschätzung behandelt[1]). Sein prosaischer Charakter[2]) und Kürze empfehlen es besonders für poetische Nebenstunden[3]). Gegen seine Vermengung mit dem Madrigal wird Einspruch erhoben[4]). Die Versart soll dem Inhalt (Protasis und Apodosis, auch expositio und conclusio, die vielbesprochenen partes Epigrammatis) angemessen sein, also vornehmlich distichisch[5]). Für die Eintheilung ist nicht mehr der Inhalt maßgebend, wie bei Scaliger[6]) und den Jesuiten[7]). Morhof[8]) scheidet sie formal in simplicia und circumscripta nach der Ausführung der Protasis (Narratio); das Enthymem (unvollständig oder vollständig) ist auch hier Muster. Gemeinsam ist jedoch beiden Arten die Kürze der Apodosis (des acumen). Für die Protasis werden die loci der Rhetorik empfohlen[9]), gelegentlich aber auch schon lebendigere Muster (Zeitungsstoffe[10]),

---

geistreicher Erklärung parodirt diese Dichtungsart diejenigen Gedichte, die keinen Scharfsinn enthalten und keine Application zulassen.

[1]) Rapin (Réfl. part 31) „le moins considérable", die kurze Abfertigung durch Boileau, der darin kein Meister, im art poét. Ch. II.

[2]) Ziegler a. a. O. 13.

[3]) Wernicke am Schluß der Vorrede. „Ist die Poesie eine Raserey, so ist sie (bei Epigrammen) eine der kürzesten."

[4]) Morhof (Unterr.) 584 ff. gegen Cotin, Ziegler.

[5]) Meister, Unvorgr. Gedanken von teutschen Epigrammatibus (Lpz. 1698) S. 33. Vgl. Vavassor, de epigr. 134 ff.

[6]) Poet.[5]. 390, nach dem logischen Charakter des Inhalts (aus der juristischen Rhetorik entlehnt) judiciale, deliberativum, demonstrativum. Kritik dieser Eintheilung bei Meister (S. 83), der jedoch eine nicht grade glücklichere nach der Aufschrift (auf Personen, Sachen, Thaten) versucht.

[7]) Von den zahlreichen Schriftstellern über das Epigramm glaubt jeder seine Eintheilung für sich haben zu müssen. Außer den Dichtungsarten (vgl. o. S. 94) versucht man auch die Stilarten darauf anzuwenden: summum mediocre infimum; molle und acre mit ihren Spielarten ꝛc. Vavassor (de epigr. p. 72 f.) geräth mit seinem Freunde Montausier auf die geistreiche Fünftheilung dulce, candidum, salsum (!), vehemens, acre.

[8]) Unterricht[2]. 69 f.

[9]) Vgl. jedoch gegen die loci im Allg. Hamelius und Morhof bei Meister a. a. O. 113.

[10]) Meister a. a. O. 141.

Sprichwörter)[1]) für die Apodosis die berühmten fontes argutiarum des Masenius[2]). Um Kürze des Epigramms zu erreichen, ist es erlaubt das Lemma (die Ueberschrift) auszudehnen, d. h. Andeutungen in ihm anzubringen, die sonst in die Protasis gebracht werden müßten[3]).

Was aber unserer galanten Poesie vorzugsweise eignet, das ist der in Frankreich theoretisch bereits vollständig überwundene faux goût d'opéra et de roman[4]). Der Roman war ja ursprünglich der Brutherd der nun zu so großer Wichtigkeit gelangten Galanterie; „ihr Hauptzweck" ist jetzt noch der „eine galante Conduite zu lehren"[5]). Es ist bekannt, wie Weise ihn für seine „politischen" Zwecke benutzte. Er betrieb mit ihnen Pädagogik im großen Stil, Volkserziehung weniger Aufklärung[6]). Sein „politischer" Roman unterscheidet sich nun von den früher geschilderten Arten[7]) sehr bedeutend. Die Erfindung schwindet bis auf ein Minimum, von Verwicklung ist fast keine Spur; sie wird gar nicht angestrebt. „Aneinander geknüpfte Scenen, Betrachtungen, Gespräche und Reden"[8]) geben dem Autor nur Gelegenheit, sich über allerlei nützliche Dinge auszusprechen, Mißbräuche und Narrheiten abzustreifen. So dreht sich in den „drey Hauptverderbern" (1671) Alles darum, daß Mistevoi, der alte Wendenkönig und Deutschenhasser, seine drei Sittenverderber nach Deutschland schickt, deren Thätigkeit dann geschildert

---

[1]) Besonders Morhof a. a. O. 687. „Es ist unglaublich, was sich damit ausrichten läßt." Empfiehlt Sammlungen von Adagien; besonders Lehmanns Florilegium politicum (Lüb. 1639), von Schupp der Bibel gleich gesetzt.

[2]) Zu witzigen Anspielungen. S. Meister a. a. O. 143. Bücher de arguta dictione außer Masenius, Correa, Mercenius, Carolus a S. Antonio. Auch Weise schrieb über argutae inscriptiones (Jena 1678 u. 88). Ein beabsichtigtes Buch Morhofs darüber erschien nicht, was die ihn critisirende Dissertation von Grosse (Lpz. 1696, de epigr. vernaculis) sehr bedauert.

[3]) Morhof a. a. O. 695.

[4]) Den die Dacier (Causes de la corruption de goût p. 5) als Gegensatz und Verderb des classischen dem La Motte und den Modernen vorwirft.

[5]) Raisonnement über die Romanen (o. O. 1708) S. 25.

[6]) So charakterisirt Goedeke (Gr. 523) diese Litteratur.

[7]) S. den allegorischen Roman ob. S. 126. Verwicklung und Fülle der Ereignisse S. 233.

[8]) „Christian Weise, eine litterarhistorische Abhandlung von Hermann Palm (Breslau 1854). p. 20.

wird. In den „drey ärgsten Erznarren" will ein reicher Erblasser die drei größten Narren gemalt besitzen; der Erbe zieht aus sie zu suchen und bekommt Gelegenheit, sich über verkehrte Schuleinrichtungen zu wundern. „Die drey klügsten Leute" (1673) setzen die Erznarren fort. In ihnen wird bei Gelegenheit der Lectüre eines geraubten Briefbeutels (durch Räuber!) über den Briefstil gehandelt. Weise's berühmtestes Werk „Der politische Näscher" (1676) warnt vor dem Streben nach dem, was Einem nicht gebührt.

So stark auch bei dem galanten Romane eine moralische Tendenz hervortritt, er legte doch auf die Erzählung das Hauptgewicht und befolgte treulich den Rath der Theorie, die Fäden möglichst zu verwirren, die Entwicklung zu verzögern, die Katastrophen durch bunte Episoden aller Art auseinander zu halten. Morhof, der durch seine Zusammenstellung mit der „Comoedie, welche auch viel nützliches und lehrreiches in sich hat"[1] schon sehr den rein didaktischen Roman zu empfehlen scheint, nennt die betreffenden Werke Weise's und seiner Nachahmer nicht unter den Romanen und hält an dem Charakter des Romanes, als eines Heldengedichts, streng fest. „Denn sie sind von den andern nicht unterschieden, als nur bloß an dem metro." Aristoteles aber hat die Möglichkeit eines „Poema ohne Metro" zugegeben. „Solche sind die genannten Romainen"[2]. Allein der pädagogische Endzweck, der auch in der Definition des Bischofs Huet, des classischen Autors der damaligen Romanpoetik, sich stark hervordrängt[3], führte doch zu starken Verschiebungen und Einschränkungen des Romangebietes. Die verschrobenen Anschauungen, die dem zu Grunde liegen, sind z. Th. aus der Litteraturgeschichte bekannt. Der Romanschreiber Hoppel, der im Insulanischen Mandorell (1682) einen Franzosen eine Rede über die Romane (Auszug aus Huet) halten läßt[4], gerieth auf die sonderbare Idee, die Beliebtheit der Romane für ein Compendium der Geographie auszunutzen, welches die vier Welttheile und die

---

[1]) Unterr. (1700) p. 630.

[2]) Ebend. S. 626. Die Form Romaine wurde von denen die sie benutzten, wohl für richtiger gehalten: langue rom. fable romaine. Vgl. Huet 225 f.

[3]) Lettre de M. Huet à M. de Segrais de l'origine des Romans. 1670. 2. Ed. Paris 1678. p. 3. Eine lateinische Uebersetzung (Petr. Dan. Huetii, de origine Fabularum Romanensium) erschien Leipzig 1683.

[4]) III. Buch Cap. 2—8. S. 574—629.

Inseln je in einem Theilroman abhandelt[1]). Omeis glaubt den Arminius, Lohensteins Meisterwerk „nicht allein wegen der zierlichen Red-Arten und tiefsinnigen Poesie, sondern auch ratione Historiae veteris Germanicae recommendiren" zu können[2]). Er legt ein besonderes Gewicht auf das galante Nebenwerk, „annehmliche Carmina, Liebes- und andere Briefe" und auf erbauliche Ingredienzen, „lange Unterredungen, Sermocinationes, erbauliche Lehr- und Lob-Sprüche"[3]). Allerdings sind solche Aussprüche, hauptsächlich durch apologetische Absichten bestimmt, nicht so ganz ernst zu nehmen[4]). Allein mit dem ihnen zu Grunde liegenden Gedanken ist es diesen Leuten wohl Ernst. Daher scheuen sich die meisten Poetiker tiefer auf die Theorie einzugehen und helfen sich mit unanstößigen Gemeinplätzen, versuchen sie es aber doch, so können sie ihre Unsicherheit und Unklarheit kaum verbergen. So hat Albrecht Christian Roth, offenbar in der Absicht sich darüber hinwegzuhelfen, am Schlusse seiner Poetik den angeführten „discours des H. Happelii" vollständig mitgetheilt[5]), „weil es doch so stattlich ausgeführet ist, daß es kaum besser wird können ausgeführet werden". Er besann sich aber und versuchte noch in einem besonderen Capitel[6]) „von den Romainen oder Liebesgedichten" mit seinem Gewährsmann zu wetteifern. Bezeichnend ist hier die verlegene Anwendung der Regeln für das carmen epicum auf eine Dichtungsgattung, die der wahren Meinung nach doch eine so ganz andere Gestalt haben sollte. Diejenigen Romane, welche nicht in diese „gewissen Regeln eines Heldengedichts beschlossen sind", werden „unregulirte Romane" zum „Unterscheid" von „regulirten"[7]) genannt, aber die Erklärung dieser Regellosigkeit bleibt auch Huet hartnäckig schuldig. Sie alle unterlassen an solchen Stellen auf die „gewissen Regeln" einzugehen. Im Gegensatz zu Morhof läßt Roth den Unter-

---

[1]) Vgl. Vorrede zum Insulanischen Mandorell, welche gleich mit einer geographischen Diatribe über die Natur der Inseln beginnt.

[2]) a. a. O. S. 219.

[3]) a. a. O. S. 218.

[4]) Sie ließen sich stark vermehren. (Schottel, Rist, Roth, Joach. Meyer, Thomasius.)

[5]) III. S. 354 ff.

[6]) III. Cap. VII. § 8.

[7]) V. d. P. III. S. 387.

schied der gebundenen und ungebundenen Rede nicht gelten[1]) und findet so schließlich „alleine in dem Inhalt oder der Materie“ das unterscheidende Merkmal[2]), da er auch die „niedrige“ Schreibart für eine mittlere eingetauscht wissen will. (Wohl Einwirkung von Huets „prose avec art“.) Huet, der die Regellosigkeit in der freieren Folge (ordonnance) findet, betonte doch die große Stofffülle, die rascheren Ereignisse, die häufigeren Episoden[3]). Er weiß, daß die Romane vor dem kunstvolleren und erhabeneren Epos die Wahrscheinlichkeit voraus haben, was besonders wichtig ist: die Wahrscheinlichkeit im Einzelnen[4]), die Thatsächlichkeit des Geschehens, also die Möglichkeit der Täuschung über die Realität der Begebenheit (das für die Spannung so wichtige Miterleben des Lesers). Der deutsche Poetiker läßt dagegen neben der Erweckung der „Wissens-Begierigen Lust“ als eines Entschuldigungsgrunds für die angenehme „Arbeit der Einbildung“ nur nebenher das „rührende“ Spiel mit unsern „affecten“ gelten[5]).

Und grade das letztere, das Spiel mit den Affecten (die in der Meinung des Publikums nicht immer blos rührend zu sein brauchten) wurde in Deutschland nicht weniger begehrt als in Frankreich. Poetisch berechtigt ist, daß man sich selbst in die Romanfigur versetzen wollte. Je nach dem Geschmacke der Zeit wechseln so die Moden in den Stoffen. Auf die Ritter folgen die Schäfer, auf die Schäfer die antiken Helden. Aber auch jene Zeit, noch naiver in geschlechtlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen liebt schon das Pikante, das Sensationelle in Lascivitäten und Klatsch. Man macht sich an Hof- und Stadtgeschichte, „um der galanten Welt nicht mehr blos mit abgedroschenen Kriegshistorien zu dienen“[6]). Bücher wie die histoire

---

[1]) a. a. O. § 5.

[2]) a. a. O. § 1, nach Huet „aventures amoureuses“ im Gegensatz gegen die „Kriegs- und Staatsverrichtungen“ des Epos.

[3]) a. a. O. p. 4 f.

[4]) Ces oeuvres (die Heldengedichte) sont veritables en gros et faux seulement dans quelques parties. Les Romans au contraire sont veritables dans quelques parties et faux dans le gros. p. 7. In der Thatsächlichkeit des Geschehens findet er auch den Unterschied des Romans von der Fabel. S. p. 10.

[5]) a. a. O. III. S. 403 ff.

[6]) Hunold, Vorr. zu „der europäischen Höfe Liebes- und Heldengesch. Hamburg 1704.

amoureuse des Gaules des Grafen Bussy-Rabutin, die übrigens für den Autor unangenehme Folgen hatte, zeigen die modernen „Enthüllungen aus der Gesellschaft" bereits völlig ausgebildet. Auch hier hatten die Romane der Scudéry vorgearbeitet; zwar keinen Skandal aber immerhin Erhöhung des Interesses bezwecken doch ihre Andeutungen über biographisches Material ihrer Romane (in der Clélie). Nicht blos Annäherung, nein crasse Versetzung in moderne Empfindungen, Anschauungen und Verhältnisse ermöglicht ja auch heute noch einzig den besonderen Erfolg historisch-erotischer Romane. Die Pariser Gesellschaft fand sich in den Romanen der Scudéry wieder, mochte sie nun unter römischem oder afrikanischem oder weiß Gott was für Namen auftreten. Es zeigt sich in all diesen Formen das oben berührte, nicht immer rein poetische Bedürfniß, welches Romanfeinde damals grob charakterisirten[1]): „under fremden Larven ihre eigne Liebes-Sprüng außsetzen, um mit Widerholung derselben sich um etwas zu erlustigen". Die La Fayette that endlich den Schritt (in der „princesse de Clèves" 1678) direkt Menschen der Zeit zum Vorwurf zu nehmen. Von dieser Seite aus erfolgte ja der erste Protest des „Geschmackes" gegen den neuesten Moderoman. d'Urfé, dessen beispielloser Erfolg die Romanfluth herbeigeführt, hatte „aus frivolen Schäfern sehr bedeutende Romanhelden gemacht". Die neuen Autoren machten „aus den größten Helden der Geschichte frivole Schäfer, ja was noch schlimmer ist, moderne Spießbürger"[2]). Die Scudéry trieb diese kindische Manier (puerilité) auf den Gipfel. Gegen sie hauptsächlich richtete sich daher jener halbversteckte und deshalb nur um so wirksamere Angriff Boileaus. Der „dialogue sur les héros de roman" hat auch diesseits des Rheines schon durchgreifend gewirkt, noch bevor er von ihm veröffentlicht, ja wie er behauptet, niedergeschrieben war (?)[3]).

Den ersten Beleg dafür scheint das „galante Tractätlein der

---

[1]) Heidegger, Discours S. 55.

[2]) Boileau, Oeuvres II. 308.

[3]) Ebenda. Verfaßt wurde der Dialog schon 1664, aus Rücksicht für die Scudéry jedoch nicht veröffentlicht. Dies hinderte B. nicht, ihn in der Gesellschaft überall vorzutragen. Man riß sich darum. Nach Nachschriften wurde er abgedruckt im Retour des Pièces choisies II. (1688) und in den Oeuvres de St. Evremond (1689) IV. 222 ff. Boileau selbst gab ihn erst 1710 heraus.

Hochedlen Frau Praschin", später „Tit. Herrn Consulenten Erdingers Tugendbelobtesten Eheliebsten" [1]) zu liefern. Es wendet sich unter Voraussschickung einer historischen Uebersicht nach Huet [2]) und einiger Kritik [3]) hauptsächlich gegen die in diesen Büchern herrschende Unnatur: ihre Ungeheuerlichkeiten und Unmöglichkeiten, die confuse Vermischung von Historie und Fabel, die Unordnung und Verhältnißlosigkeit in ihrer Anlage, das Fehlen jeder persönlichen Charakterisirung, des „πρέπον". Finden wir doch das „decorum" der Poetik in der neuen Bedeutung des Begriffes galant durchaus wieder [4]). Es war daher zu erwarten, daß dies wichtige Kriterium der Charakteristik endlich auch auf die farblose Manier der alten Galanterie und die unfähigen Zeichner der neuen angewendet werden würde. Es ist „eine der vornehmsten Unvollkommenheiten der Romanschreiber", daß sie ihre Personen falsch schildern; ihre Kaiser und Könige sind so, daß man merklich abnehmen kann, die Verfasser seien ihr Lebtag keine gewesen. Ein rechter Romanschriftsteller soll „ein vollkommener Philosophus" sein, der Natur und Temperament der Menschen kennt. Wie oft wird ein sonst als Wollüstling beschriebener Mensch bei anderer Gelegenheit als großer Simulant ausgegeben, „welches doch eines Wollüstigen Natur ganz zuwider" [5])!

Boileaus Dialog („Der Herr Sainct Evremond oder wer der Author ist des possierlichen Dialogi, so sich in dessen Oeuvres befindet") war auch in der Schweiz der Ausgangspunkt für die Kritik des faux goût de roman. Der „erlauchte G(otthard) H(eidegger)" vererbte seinen Haß gegen die Romane auf die Schweizer „Mahler", die noch in ihren Discursen einen Dialog ihres „Richard Steele" mittheilen,

---

[1]) Omeis a. a. O. p. 215. „Reflexions sur les Romans par Madame G. E. P." mit einer Dedikation an ihren Gatten. Regensburg 1684. 12°. Ich bin gezwungen nach dem Auszug zu berichten, welchen die Acta Eruditorum vom Jahre 1684 (S. 433 f.) von diesem seltenen Schriftchen geben.

[2]) „Origo earum antiqua etc." Acta Erud. S. 434.

[3]) „nec omnes eodem censendi sunt loco" etc. Ebenda.

[4]) „Dieses wird von den Lateinern Decorum, von denen Frantzosen galanterie genennet." Thomasius, Gemischter Discurs. Schrifften S. 240. Es ist recht eigentlich ein passives decorum. „Sich nach eines jeden humeur zu accomodiren wissen, dies ist der wahrhafft Character eines galanten Menschen." Raisonn. über die Romane. Vorr. Vgl. Huet a. a. O. 168 f.

[5]) Raisonnement üb. d. Rom. S. 28 ff.

worin er mit „den ausgepeitschten Romanhelden" des Boileau „den deutschen Herkules und Arminius vergesellschaftet"[1]). Schon ein Menschenalter früher hatte er einen wüthenden Angriff gegen die „Barbinaden"[2]), über die er auch in Gesellschaft fortwährend raisonnirte, unter seinem Namen veröffentlicht. Dies Buch[3]) läßt unter dem an Huets Untersuchung gemahnenden, objectiven Titel gar nicht vermuthen, welches Gift der Autor gegen die so benannten Romans im Busen trägt. Vor Allem ist es bewunderungswerth, wie ein für ihre verderbliche Wirkung so feinfühliger Mann es über sich gewinnen konnte, sich eine so übergenaue Kenntniß dieser „Schandbücher", vor denen es ihm „im Herzen grauwet", anzueignen. Wenn irgendwo, so trifft einen solchen „Herrn David" des Thomasius beißende Bemerkungen über die Herren, welche so wohl beschlagen sind grade in den Büchern, vor deren „Scurrilitäten und Saupossen sie stets einen Abscheu haben", welche „in Gesellschafft und öffentlichen Versammlungen von nichts als der Bibel und Postill schwatzen, und im Cabinet Petronium, Martialem, Aloysiam Sigaeam, den Beverland und andere dergleichen erbauliche Schrifften mit dem gröSten Vergnügen durchlesen". Natürlich nur der „purissima Latinitas" halber oder in dem „heyligen Eifer" „die Laster so offenhertzig gestriegelt zu sehn", wie die Ausreden lauten, wenn man „sie drüber ertappt"[4]). Die Modernen hatten bei ihren Angriffen auf die Alten an den Devoten stets hilfsbereite Kämpen gefunden. Nur durch den devoten Zug des Hofes wurden sie um die Wende des Jahrhunderts in Frankreich wieder so laut. Auf die Alten schlug man und die Poesie meinte man. Das gilt besonders in den reformirten Ländern. Die Niederlande scheinen diesem Zelotismus besonders günstig gewesen zu sein. Wüthende Predigten gegen das Theater erschienen hier schon

---

[1]) Discurse der Mahlern. III. S. 97 ff.

[2]) Nach dem eifrigen Romandrucker Claude Barbin. S. Molière femmes savantes III. 5.

[3]) Mythoscopia Romantica oder Discours Von den so benannten Romans, das ist Erdichteten Liebes- Helden- und Hirtengeschichten: Von dero Uhrsprung, Einrisse, Verschidenheit, Nütz- oder Schädlichkeit: Samt Beantwortung aller Einwürffen und vilen besondern Historischen, und anderen anmüthigen Remarques. Verfasset von Gotthard Heidegger. V. D. M. Zürich 1698.

[4]) Monatsgespr. I. S. 30 ff.

vor dem Hamburger Opernstreit[1]). Hamburg ist wohl von hier aus angesteckt worden. Ein Mitglied der berühmten Philologenfamilie Le Fèvre, der Sohn Tanaquil's, der Bruder der Anne Dacier wurde in dieser Luft zum Zeloten. Er schrieb ein blödes Buch de futilitate poeticcs[2]), daß die Poesie nichts tauge, daß sie (durch ihre Schwierigkeit!)[3]) zu nichtigen Anstrengungen verleite, daß die Poeten nach eigenem Bekenntniß Atheisten[4]) und Schweinhunde[5]) waren und belegte namentlich das letzteste mit erfreulicher Vollständigkeit. Er fand Genossen (le Clerc im Eingang der Parrhasiana 1699) und grade bei uns naive Opponenten. Gegen die Romane war schon Vavassor in seinem Werke über die schlüpfrige Schreibart losgezogen[6]). Vor unserem Schweizer Romanrichter besteht überhaupt keine Kunst. Vor Allem nicht die der Poeten, der „Sylbenkönige" (Lucian, Rhet. praec. 11), seien es alte oder neue, gute oder schlechte. Der ganze Poesieproceß der Frührenaissance zieht hier (hauptsächlich) Cap. LXIII.—LXXIV.) vorüber. Nur die alten Herren dürften „auß jenen Mistlachen ein und anders zur Wissenschafft des Alterthums" „heraußklauben"[7]). Von den Künsten, die er insgesammt „Lenonia, auf Macedonische Einfalt, Kupplerei oder Hurenwirtschafft nennt"[8]), läßt er allein die Musik Gnade vor seinen Augen finden[9]), nachdem er im Eingang die einzelnen wiederum mit verdächtiger Kennerschaft abgehandelt. Allein nur aus medicinisch-moralischen Gründen, nicht ohne auch auf sie, ihre „üppigen Melodien, Schand- und Huren-Lieder" einen grimmigen Seitenblick geworfen zu haben.

Von der Romanpoetik spricht er nur wie vom Hörensagen, wie

---

[1]) Andreae Riveti S. S. Theol. D. (Professor in Leyden). Unterricht von Comödien und anderen Schauspielen. Aus dem Lateinischen. Cölln a. d. Spree 1674. 4°.

[2]) Auctore Tan. Fabro, Tanaquili filio Amstelodami 1697.

[3]) de poeticae praeceptorum difficultate a. a. O. p. 7.

[4]) Glaube an das fatum. Cap. XIV. „Atheisten und Enthusiasten." S. Thomasius, Lection an sich selbst, Schrifften S. 626 f.

[5]) de fut. poet. Cap. IX. p. 32 ff.

[6]) de ludicra dictione p. 145 f.

[7]) Discours S. 79. Bei Le Fèvre nur zur Wissenschaft der Ethik und Mathematik (humanitatis studia). S. Praef.

[8]) Ebenda S. 1.

[9]) Eb. S. 68 ff. S. 216 ff.

Mad. Scudéry (in den conversations) und andere „seines Vermeinens davon geschrieben". Er hält sich allein an die „wundersamen Begebenheiten und Zufählen der verliebten" („ficti amatorum casus". Macrob. in somn. Scip. I. 2, 8), ohne die „Definition" auf die „Erbauwung des Lesers zu erlängeren". „Nehmen ihnen ein Haupt-Par vor, daß nach vilen Ebentheueren und anderwertigen Nachstellungen, endlich zusammen gerathen." Ueber diese verwickelten „Episodia oder Zwischenspiele" ergeht er sich in drolligen Vergleichen. Von ihren „sonderbahren Regeln" erwähnt er, „daß der Leser bey dem Anfang mitten in die Geschichte hineingeführt werde, daß die verworne Erzehlungen sich selbst nach und nach ohne Machinen auffl̈ösen sollen" (das Horazische „nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus inciderit"). „Dises ist der Zettel." Den „Eintrag", das heißt den gewöhnlichen Inhalt, stellt er er in Scaligerscher Weise zusammen: „Schönheiten, lüsterne Brunsten", eine ganze Oktavseite solcher Plurale, alles Dinge, die er nur aus dem „Bericht derer, so dise Bücher fleißig gelesen" zu kennen vorgiebt. (§§ XII. XLIX. L.) Auf die deutschen Romane ist er besonders schlecht zu sprechen[1]), er nennt sie „einen ohnbeschreiblichen Mist". Dabei läßt ihn seine aggressive Position eine klare Ansicht von der Verkehrtheit der Nützlichkeitsromane gewinnen, die „mit Theologischen, Moralischen und Philosophischen Discoursen" vollgepfropft, ihren Zweck in die Belehrung des Lesers setzen. Hier mischt sich etwas poetische Kritik ein; „aus Mißverstand der Roman-Gesetzen" seien diese „Erzehlungen so abscheulich verviertheilt, eine Qual für das Gedächtniß", und die „so offt zum absetzen" verurtheilte Phantasie. „Von rechtswegen" müßte man „das ganze Drama auf einen Sitz durchlesen" können; „wer eben Roman schreiben wil, sollt sie entweder kurtz machen, wie die verschmizte Alte, oder in etliche vollkommene Handlungen eintheilen", wie Marini den Calliandro (Romanserien). „Der muß ein Monstrum memoriae seyn der über dem letsten Buch des Armini sich noch erinnert, was er in dem ersten gelesen."

Aehnliche kritische Tendenzen finden sich auch bei den Vertheidigern der Romane, zu denen neben dem Geheimrath Gundling in Halle,

---

[1]) Wenn sie auch leider meist von den „Gesellschafften" („der Fruchtbringenden") ausgehen, „die zwar auß wichtigeren Absichten bestifftet worden". S. 36 ff.

dem Prof. Paschius in Kiel auch Leibnitz und Thomasius gehörten. Leibnitz gefällt auch der Arminius nicht sonderlich[2]), den Thomasius unendlich hochstellt. Dafür ist er ein Bewunderer der „ehemaligen großen Werke", gegen welche die histoires galantes und gar „die rechten alten Weibermährchen" (Perrault) der neuen französischen Mode nur „Verschlimmerungen" seien[3]). Er war mit der Scudéry persönlich in Berührung gekommen und einer ihrer größten Bewunderer[4]). In die Boileausche Kritik stimmt er daher nicht ein, während des Thomasius Monatsgespräche sie sich zu Nutze machen. Hier wird bereits gespöttelt über die „herrlichsten und ihrer Meinung nach geschicktesten soliloquien", welche „die Romanisten" ihren „verliebten Helden und Heldinnen" in den Mund legen. Er wäre wohl im Stande solche Reden nach der „Chrie" auszuarbeiten, in der er „alle Figuren, die sich zu Beförderung des Schlafes schicken, anwenden wollte", bei denen „der ärgste Geitzhals mit willigen Hertzen einen Ducaten verschenckte, daß er dieselbige nur nicht mehr als einmal hören dörffte". Wenn es nur wahrscheinlich wäre, daß „ein Verliebter eine solche nach denen Regeln der Redekunst recht zierlich eingerichte Oration herbeten" könnte[5]). Der Romanleser im Mai-Heft persiflirt zugleich die Schönheitspinselei nach denen gemeinen Regeln der Roman-Schreiber mit einer Apotheose des „Ohrläppgens" seiner Schönen[6]). Auf die marinistische Rüstkammer der Romanschönheiten läßt sich jedoch der Bewunderer Lohensteins noch nicht ein, während das Raisonnement über die Romane vom Jahre 1708 (S. 18) die Zerrbilder mit Sonnenaugen und Alabasterhälsen bereits grotesk parodirt. Vor den „langen Discursen" hat der Verfasser deshalb „Ekel, weil sie aus lauter allegorischen Phrasibus zusammengesetzt sind". Des Herrn Weisens Wiedewitz kann solche Dinge sagen, wenn aber „eine verständige mit allen qualitäten beschriebene Dame so reden muß, so kömmt es sehr absurd". Thomasius hatte Weise („den

---

[1]) Mit Beziehung auf des Grotius Neigung zum Romanlesen nennt er sich Grotianissimus. Opp. V. 369.

[2]) Ebenda.

[3]) Deutsche Schr. II. 409 ff.

[4]) Ebend. 414 ff.

[5]) I. S. 650 ff.

[6]) Ebend. S. 630 ff.

bekannten politischen Näscher eines geschciden und gelehrten Mannes")[1] freundlich erwähnt, obwohl er von den Politischen Schriften im Allgemeinen nichts wissen will. Er braucht das Wort politisch bereits in seiner heutigen Bedeutung[2]. Die Romanbelehrung glaubt auch er betonen zu müssen, eine Ansicht, die schon Rapin (Réfl. sur l'hist. 8) verworfen hatte, der französische Geschmacksrichter im Raisonnement greift solche Aussprüche auf, um eine energische Widerlegung des Thomasius daran zu knüpfen. Allein auch Thomasius hat seine meiste Freude an den Romanen, „worinnen allerhand und vielerley Umstände und unversehene Fälle ineinander gemischt seien". Er liebt „absonderlich die kleinen Frantzösischen", bei denen man ohne Anwendung von „Kopfbrechen und Zeit" „mit grosser Begierde den Ausgang einer durch allerhand Zufälle ineinander gemischten artigen invention zu wissen verlanget und aus einem innerlichen Trieb der natürlichen compassion mit anderer Leuten Glück sich selbsten über dem erwünschten Ende, so dergleichen Geschichten zu nehmen pflegen, mitfreuet"[3]. Diese Bevorzugung der Novelle, welche schon Harsdörffer in den Gesprächspielen (bes. Th. VI.) in die Poetik eingeführt hatte, finden wir auch bei Leibnitz[4]. Sie entsprang hauptsächlich aus dem Bedürfniß, die Lectüre dieser „unendlich" angenehmen Schriften (die Romane der Scudéry hatten meist zehn Bände) etwas weniger zeitraubend zu machen[5]. „Agréable amusément des paresseux" nannte sie auch Huet (p. 2). Da ihre Zahl sich ins Unabsehbare mehrte, Mann und Weib und namentlich die liebe Jugend so viel verschlang[6], als sie deren habhaft werden konnte, so entstand daraus ein neuer Angriffspunkt für die Romanfeinde. Der Jungfer wurden nicht blos verliebte Ideen in den Kopf gesetzt, nein sie ließ über den Schandbüchern den Braten anbrennen, der Student vergaß darüber sein Examen zu machen, der Schüler seine Präparation[7]. Ein

[1]) S. 64.

[2]) S. 65 ff.

[3]) S. 23.

[4]) „Nouvellen so alle Zierde der großen Romans in ihrer Kürze haben." Deutsche Schr. 418.

[5]) Vgl. Morhof, Unterricht 627.

[6]) nimia huiusmodi librorum copia etc. Acta Erud. 1684. p. 434.

[7]) Epigramme und Satiren auf vertiefte Romanleser, z. B. Menantes, Akad. Nebenstunden S. 135 ff.

Hallenser Schulrektor warnt schon vor dem Lesen der Geschichtschreiber als nachtheilig für das Studium der Sprachen. Er hält selbst den Telemach für ein gefährliches Buch[1]). Alles dies wirkte zusammen, daß die Poetik den Roman fallen ließ. Gottsched nahm den bezüglichen Abschnitt erst in der letzten Ausgabe, in welcher er der alles bringende Mann sein wollte, wieder auf. Die Discourse der Mahlern[2]) verurtheilten den Roman vom künstlerischen, die Tadlerinnen und der Biedermann vom moralischen Standpunkte aus. Während früher die Damen Romane schrieben, glauben sie sich jetzt gegen den Verdacht, sie zu lesen, vertheidigen zu müssen[3]); während sie früher der Vater dem Sohne empfahl, wird jetzt Confiscirung solcher Bücher angerathen[4]), ihre Wundergeschichten[5]) als Gift gebrandmarkt.

Die Macht, welche Italien, le pays de la musique et des comédies (L. Balzac), in dem damaligen französischen Deutschland noch so fest behauptete, ist nirgends deutlicher ausgeprägt als auf dramatischem Gebiete. Unsere schlesischen Dramatiker waren bei der Weise des holländischen Renaissancedramas geblieben. Sie haben keine Dramaturgien geschrieben wie ihre classicisirenden Collegen in Frankreich. Andreas Gryphius hätte es wohl gekonnt; er hielt in Leyden Vorlesungen über Poetik. Aber es erschien ihm „überflüssig", den gelehrten Kohl über die Zwecke der Tragödie (Katharsis) zu vermehren, und er „trägt Eckel" über Dinge zu schreiben, „die niemandem verborgen"[6]). Er wagt es, in Cardenio und Celinde „die Personen fast zu niedrig vor ein Trauerspiel" zu nehmen und „die Art zu reden nicht viel über die gemeine". Auf die Einheiten läßt er sich gar nicht ein. Was wurde grade zu dieser Zeit in Paris über solch weltbewegende Fragen (die Theaterzeit des Heautontimorumenos) gestritten![7]) Dagegen ist Gryphius den Franzosen gegenüber „nicht zu glauben gesonnen, als könt kein Trauerspiel sonder Lieb und Bulerey

[1]) Hieronymi Freyers Paed. Reg. Insp. Teutsches Programma vom Romanenlesen (Glaucha vor Halle 1730) S. 8. 14.

[2]) S. a. a. O. im XIII. Discurs.

[3]) Die vernünftigen Tadlerinnen. Th. II. p. 248.

[4]) Ebend.

[5]) Biedermann II. p. 170.

[6]) Vorr. zum Leo Armenius. Teutsche Gedichte. Breßlau 1698. S. 2.

[7]) Zwischen Menage und d'Aubignac (Térence justifié 1656), d'Aub. und seinem „undankbaren Zögling" Corneille (Sofonisbe, Sertorius, Oedipe).

vollkommen sein“ [1]). Er weiß von streitenden Motiven [2]), von parallelen Helden [3]) (Paaren!) wie Birken. Das Wunderbare, die Geister- und Gespenstererscheinungen im Drama (nicht blos Traumgesichte) liegen ihm besonders am Herzen. Zu ihrer Vertheidigung wollte er ein Werk schreiben [4]). Lohenstein beschränkte sich auf Apologien. Eine Lohensteinsche Poetik, wie sie seine Verehrer (Birken) versuchten, erschien ihm selbst wohl nicht gut möglich.

Weise, in seiner Sprache der grade Gegensatz der Italiener, fühlt sich hier in Uebereinstimmung mit den Nürnbergern und Schlesiern. Auch er versuchte sich zuerst in Schäferspielen, auch er liebt die Allegorie [5]), auch er hat in seinen Schuldramen [6]) dieselben entlegenen

---

[1]) Vorr. zum Leo Arm. a. a. O. S. 6.

[2]) Vorr. zu Katharina von Georgien a. a. O. S. 90.

[3]) Vorr. zu Cardenio und Celinde a. a. O. S. 183.

[4]) Ebend. S. 189.

[5]) Aus Gründen der Rhetorik. Er sieht in einem Gedichte schließlich nur die Figur der „prosopopoeia, da man allerhand leblose Dinge gleich als lebende Personen vorstellt“. Sein Ideal ist Claudians Lob des Stilicho, in dem Städte und Länder die sentenziösesten Reden halten. Cur. Ged. II. 107 f.

[6]) Seit 1678, wo die Zittauer Theaterliebhaber ihn wohl hauptsächlich seines poetischen Talents wegen zum Rector ihres dramatischen Gymnasiums gemacht. „Politische“ Zwecke wurden mit dem Drama schon lange vor Weise verbunden. Vgl. o. S. 213. Die Jesuiten waren auch hier vorangegangen. Weise verfaßte (1684) ein lateinisches Singspiel nach dem Muster der „Jesuitischen Operen“, in denen „solche Dinge mehrentheils per Protasin und Apodosin tractiret werden“. Man sieht also, daß die Rhetorik auch im eigentlichsten Sinne zur Dramaturgie benutzt werden kann. Für die „Irrthümer“, welche Anlaß zur „Verwicklung der Schauspiele, es seyen Comödien oder Tragödien“ geben können, wurden die fontes familiarium argutiarum benutzt. (Familiarum argutiarum fontes honestae et eruditae eruditionis gratia excitati Auctore R. P. Jacobo Masenio e Soc. J. Col. 1660. 2. A.) Vgl. Roth, Vollst. t. Poesie III. Cap. 6 (a. a. O. III. 242–268). Eine Vermischung lief auch hier unter. Die „spitzfindigen“ (zweideutigen) Reden u. dgl., die man sich aus den fontes Oppositorum, Alienatorum, Comparatorum, Alludentium mit ihren zahlreichen Unterarten herholte, werden direkt als Ursache der Katastrophe behandelt, während sie doch nur Anstöße zur Verwicklung sind. Masenius scheint an dieser eigenthümlichen practischen Verwerthung der fontes argutiarum unschuldig. Eine Beziehung auf dramatische Zwecke findet sich a. a. O. nicht. Er handelt im ersten Buche de recto usu arg., im zweiten giebt er Beispiele, das dritte beschäftigt sich mit der recreatio convivalis und berücksichtigt nicht blos die geistigen Freuden der Tafel.

Stoffe wie jene. Er hatte den Muth, nicht blos zur deutschen commedia dell'arte, zum Faßnachtsspiel, sondern auch zum Volksschauspiel zurückzukehren und die Regellosigkeit in Vorreden noch theoretisch zu begründen. „Die Leute sehen gern Comödien, die fein lang sind, überdieß wird bei der heutigen Welt nichts mehr ästimirt, als wo vielfältige Auffzüge und Veränderungen mit unterlaufen" [1]). Er polemisirt deshalb gegen die Einschränkung in fünf Acte[2]) und ersetzt die Reihen durch komische Zwischenspiele (Mischspiel). Er betrachtet dieselben als Folie zu der ernsten Handlung der Hauptstücke und verlangt Bezug zwischen beiden. Denn bei ihm muß Alles Sinn haben, sententiös sein. „Wenn vom Könige Ahasver gespielt wird, der ein Gebot hat ausgehen lassen, daß alle Männer sollen Herren im Hause sein, so könnnt das Possenspiel mit Hanß Knapkäsen, der sich mit der Frauen wegen der Herrschaft nicht vergleichen kann, gar propre zur Materie: Doch wenn jemand von Alexandro und dem Könige Poro spielt und will im Interscenio[3]) den Schuljungen oder Juden und Christen, die sich ihrer Heiligen zu Ehren ein Haar nach dem andern aus dem Bart raufen lassen, praesentiren, das ist wol eine materie, darüber die Leute lachen, allein, wer es recht bedenkt, dem möchte gar leicht übel werden" [4]). Das ist vielleicht die einzige Beschränkung, die er auferlegt; sonst fordert er immer das Entgegengesetzte, als die Poetik: „Daß viele inexspectata

---

Die Apodosis in dem Weiseschen Stücke ist ein fortlaufender moralischer Commentar der Handlung, es wird in ihr die „Application" gemacht. Das Stück bringt außer Allegorien und historischen Personen (Sesostris, es behandelt den Transport des Obelisken nach Rom) gewöhnliche Masken, Galal, einen dummen Bauern, Sua „den kurzweiligen Diener", Alles durcheinander. Die Jesuitenspiele sind ein dunkler Punkt der Litteraturgeschichte, d. h. man weiß nichts über sie. Ein Beispiel, allerdings hervorgegangen aus einem den regelrechten Jesuitenspielen nicht freundlichen Kreise, liefert das Münchener Faustspiel. Vgl. Beilage zur Allgemeinen Zeitung v. 22. 12. 1882 (Ludw. Laistner).

[1]) Vorrede zur „beschützten Unschuld" in den Ueberfl. Gedanken.

[2]) „Darin kommen mir die Comödienschreiber nicht anders vor als die Zeitungs-Verfasser, welche mit dem Glück gleichsam einen Vergleich getroffen haben, daß alle Wochen nicht mehr geschehen dörff als was auf drey oder vier Blätter geht". (Vorr. zum Ebenbild eines wahren Glaubens 1682.)

[3]) Passendere Bezeichnung als Episodium wie in den Cur. Ged. I. 208.

[4]) Cur. Ged. von deutsch. Versen I. 208.

herauskommen", „daß die Zuschauer in immerwährender Veränderung erhalten werden"[1]), daß die „Personen nicht allemal ein Quartblatt herzupredigen haben"[2]) u. s. w. Er bevorzugt im Gegensatz zu den Aristotelikern die freien Erfindungen, er hält sie wegen der Charakterisirung für schwerer. Die „hohen Personen" könne man leicht „in dictione sententiosa et arguta aufführen"[3]), nicht so die „gemeinen Leute", „davon alle Spectatores leichtlich judiciren können". Er schwankt nicht lange wie Birken, den „hohen Personen" und den „res grandes et atroces" der Tragödie den Pickelhäring beizufügen, als den Ausdruck der allgemeinen satirischen Inclination der Menschen. Darum mache er ihm die meiste Mühe[4]). In den späteren Stücken Weise's fehlt er jedoch oder tritt unter veränderter Gestalt auf, ein Beleg dafür, daß auch auf diesem seinem eigensten Gebiete der Einfluß des politischen Volkes sich geltend zu machen begann.

In der strengeren Theorie zeigt sich der Uebergang vom Drama zur Oper ähnlich wie der vom Epos zum Roman. Auch hier zunächst der moralische Endzweck. Die Tragödie wird direct zur Satire gerechnet. Ihr Gebiet sind die größeren „im menschlichen Leben insgemein vorfallenden Laster", die „mehr einen Abscheu und Schröcken als ein Gelächter verdienen". „Als da sind Blutschande, Vater-Mord, Verrätherey" ꝛc. „Die erste Arth („Fressen, Sauffen, Wuchern" ꝛc.) gehöret alleine vor eine Satyram, die andere aber vielmehr vor eine Tragödie"[5]). Wir finden nach dem Muster der Jesuiten ängstliche Erörterungen über Einheit[6]) und Episoden[7]) und auf der anderen Seite (mit der Autorität des Masenius) Ungebundenheit in den Einheiten. Die des Ortes wird gar nicht erwähnt, die der Zeit einmal flüchtig berührt, jedoch mit sofortiger Einschränkung all-

[1]) In der Vorrede zu „Lust und Nutz der spielenden Jugend" (1690).

[2]) In der Vorrede zur „Comödienprobe" (1695).

[3]) Vorrede zum „Körbelmacher" (1705).

[4]) Vorrede zu Lust und Nutz.

[5]) Roth a. a. O. S. 71 ff. Morhof, Unterricht 664. Vgl. Rappolt, Disputatio de Satyris, Omeis a. a. O. 224.

[6]) „Unum sit oportet opus Poesis, ne monstrum sit. Nihil enim ars vel natura molitur, quod careat unitate." Donatus, Ars Poet. c. 24.

[7]) Nach dem Muster des Masenius Palaestra eloq. lig. I. 489 ff., der die Aeneis nach Haupthandlung und Episoden zergliedert hatte, versucht er dasselbe bei der Odyssee a. a. O. III. S. 291—348.

gemeiner Gültigkeit[1]), an anderer Stelle ganz zurückgenommen. Die musikalische Selbstherrlichkeit und scenische Abwechselung der Oper[2]) vertrugen sich schlecht genug mit dem antiken Schauspiel, in dessen Besprechung sie nicht ohne Absicht eingereiht wurden. Auch Morhof sieht in der Oper „die alte Art der singenden Schauspiele". Roth giebt einen langen Auszug des pastor fido (sammt der von Hoffmannswaldau nicht übersetzten Vorrede des Flusses Alphaeus). Es sei das „allerschönste, so iemahls auf dem großen Theatro der Welt gesehn worden"[3]). Aehnlichen Charakter wie dieses Opernsüjet par excellence haben die beiden anderen dramatischen Beispiele, die Liebesgeschichte von Moses und Zipora[4]) und der Christus patiens des Grotius[5]), ein vollständiges Oratorium. „Nette Tänze und Pallete" „zwischen den Actibus oder nach vollendung der Comoedie"[6]) bevorzugt Roth und noch mehr Morhof. So überträgt sich der Opernhabitus auf jedes dramatische Genre.

Denn „das galanteste Stück der Poesie so man heutzutage zu ästimiren pflegt" ist die Opéra. So beginnt Neumeister den betreffenden unendlichen Abschnitt (XIX.) seines galanten Werkes. Das Musikalische ist der hervorstechende Charakterzug dieser Libretto-Poetik[7]). Die Arie erfreut sich einer besonderen Behandlung (Abschnitt VII.). Sie hat sich bereits vollständig entwickelt, sie ist Bravour-Arie und ihre Hauptzierde sind die „viel Musicalische Schnerkel", die „ein künstlicher Componist hineinmacht"[8]). Er kennt auch schon die später sogenannte „Scene", „da bißweilen eine Aria eine gantze Scenam ausmachet"[9]). Die Musik ist natürlich Alles und der Librettist hat hübsch darauf zu achten, daß bei der Wiederkehr einer „Passage"

---

[1]) „jedoch muste dem Ausschweif hierdurch die Gelegenheit nicht benommen werden." a. a. O. S. 117.

[2]) S. 145. S. 149 f.

[3]) S. 183 ff.

[4]) S. 151 ff.

[5]) S. 221 ff. Für die protestantischen latein. Poetiker war Hugo Grotius als Dramatiker eine Art Canon. Carpzow (1617), Rappolt (1678), Vossius.

[6]) S. 150.

[7]) Der Ausdruck ist bereits vorhanden: „Oper-Büchlein". S. Elmenhorst, Dramatologia S. 174.

[8]) Neumeister-Menantes S. 216.

[9]) Ebend. S. 217.

stets dieselben „Vocale“ und „einerley Mensur“ wiederkehren[1]). Es ist noch viel, daß Neumeister in Erinnerung bringt, man dürfe um der Musik willen „nicht die Poesie radebrechen“, obwohl man „solch Sau-Genieste“ genug fände[2]). Der Cantate ist der ganze XVII. Abschnitt gewidmet. Denn „was die Grandes in Spanien, die Prinzen von Geblüt in Frankreich, die Mylords in Engelland, die Woywoden in Pohlen, die Bojaren in Moscau, die Bassen in der Türkey, die Mandarinen in China, das sind die Cantaten in der Poesie und Musik“. Hier ist der Poet ganz frei in der Form, an keine Strophe und kein Versmaß gebunden, sondern lässet seine Grillen aus, wie er sie am bequemsten eingefangen“. Nur kurz muß er sein, „weil die Componisten ohnedem ein Wort so lang zu dähnen wissen“. Er behauptet eine ziemliche Anzahl dieser musikalisch-poetischen Mandarinen verfertigt zu haben und greift zur Probe heraus, „was ihm unter die Hände kommt“; auch lateinische, doch er „weiß nicht, ob dieses Liebhaber finden möchte“. Es kommen unglaubliche Dinge in diesen „Cantaten“ vor. „Da lebt ein Schwein, — Das hat ein gülden Halsband um.“ (Musik dazu!) „Was ist nun mehr? mit einem lieben Kinde — Einmahl zu Bette gehen? — Es ist doch keine Sünde!“ — u. dgl. Es scheint demnach, daß „das böse Vorgeben“, welches der Pastor Elmenhorst, der geistliche Hort der bedrängten Hamburger Oper, so entrüstet zurückweist[3]) („als wenn auf dem Theatro gesungen sey: Jakob diente sieben Jahr umb eine Hand voll Jungfern H.“), doch wohl auf Wahrheit beruht. Ob der Componist solche Sachen „à doi“ oder „à tre“ gesetzt hat? Denn die freiere Cantate war der eigentliche Ausgangspunkt des Ensemblesatzes, Duett, Terzett u. s. w.

---

[1]) Dieses nicht selten wiederkehrende willkürliche Gebot, dessen Verletzung von den musikalisch-poetischen „Kennern“ mit Vorliebe gerügt wurde, ist auch bereits in der Renaissance in die Poetik eingeführt worden. Baifs rhythmisch-harmonische Experimente galten diesem Problem hauptsächlich. (Vgl. Pellissier 109. A.) Das Mißverständniß war, weniger auf das (nothwendige) Uebereintreffen der rhythmischen und melodischen Höhepunkte, als auf die (zufällige) niemals genaue Anpassung der Quantitäten an den musikalischen Tact zu achten.

[2]) Ebend. S. 220.

[3]) Dramatologia antiquo-hodierna, das ist Bericht von denen Oper-Spielen Hamburg 1688. S. 109.

Die Oper ersetzt das Drama vollständig [1]). „Gryphii und Lohensteins Schauspiele" werden nur einmal und in einem andern Abschnitt bei Gelegenheit der „lauter langen Verse" erwähnt, die man doch unmöglich componiren könne [2]). Das Drama ist nach seiner Definition „wenn die gantze Geschichte bey seit gesetzt wird, nichts anderes, als ein Gespräche, welches etliche Personen unter sich zusammen, etliche mit sich allein halten". Es scheint nicht ganz richtig, daß die Leute nun in Versen reden oder singen. Wenn das „ein Kerl" im gewöhnlichen Leben thäte, „so dächte ich, er wäre nicht richtig unter dem Hute". Doch fort mit einer solchen „Opinion". „Wer wollte wegen der Göttlichen Music, die in der Opera ihre Vortrefflichkeit am beßten sehen läßt, nicht etwas Menschliches begehen!" [3]). Früher hielt man sich blos an die langweiligen Recitative. Doch nun habe man die herrlichen Arien. Für die „Machinen" (im weitesten Sinne Dekorationen „Feldläger, Jagden, Triumphwagen, Schiffe" ꝛc.) giebt er lange Anweisungen. „Je mehr eine Opera solche Praesentationes hat, je prächtiger wird sie werden." „Entrées und Ballete" gewinnen immer mehr Raum in der Oper. „Fürstliche und andere Standespersonen" liebten es im „Habit der Recitanten" mitzutanzen. Dann „heißt's aber eine Masquerade". Die französischen Opern dieser Zeit bestehen schon fast nur aus Balleten; „weil diese Nation am meisten aufs Tantzen incliniret". Die Ansprüche des verwöhnten Publikums waren gestiegen und ein Hamburger Opern-Habitué war schwer zu befriedigen. Ein recitirendes Drama könnte man leicht schreiben, das allgemeinen Beifall fände, dagegen „wird niemand eine Opera ausarbeiten, welche allen Leuten gefiele". Die stoßen sich am Stoff, jene an der Musik, die dritten an den Dekorationen u. s. w. Viele „aestimiren" überhaupt „nichts, was nicht aus dem Italiänischen herstammt".

Neumeister neigt mehr zur großen, als zur komischen Oper. Sie soll „mehr ernsthaftes, als kurzweiliges in sich begreifen". Jedenfalls

---

[1]) Gravina beklagt in der poetischen Einleitung seiner cinque tragédie (Neapel 1712) die Abnahme des Interesses am recitirenden Drama. „Ignobilé ancilla di Cantori Pittori é Statuarii" nennt er die Poesie seiner Zeit. Daß grade sein Schützling zum Metastasio werden mußte!

[2]) Ebend. p. 73.

[3]) Ebend. 394.

aber „etwas Verliebtes". Warum soll man dabei seinen Stoff nicht aus der Bibel nehmen? Mit diesem Gebote, welches aus dem Theaterstreit der vergangenen Jahrzehnte übrig geblieben war[1]), nahm man es in Hamburg schon lange nicht mehr so genau. Der Mag. Theol. Neumeister hat schon 1695 an den „heydnischen Fabeln" nichts auszusetzen. Es ist allerdings schwer einzusehen, wie diese Götter mit ihren Allonge-Perrücken zu heydnischem Götzendienst und Atheismus verleiten sollten. Neumeister freilich stellt sich die Götter des Olymps wirklich mit Allongeperrücken behängt vor. Das sei nun mal so eingeführt — „von den Alten".

Den „Regeln" spricht dieser Aristoteles des Hamburger Dramas mit Behagen Hohn. Das wäre „nicht ohne, daß etliche so rigorös sind und nur ein Zeit von einem oder ein Paar (!) Tagen haben wollen". Das ist doch ganz unmöglich bei „so vielerley Dingen, welche in einem Dramate vorkommen müssen". Ferner darf eine lustige Person nicht fehlen; „auch wohl zwei solche kurtzweilige Pursche". Statisten nach Möglichkeit! Gefechte, Schlägereien, „wo sichs mit dem Singen nicht wohl thun läßt", unter Instrumentalbegleitung. „In einer Haupt-Opera muß das Theatrum zum längsten in einer halben Stunde eine neue Veränderung haben." Nur eine Regel Boileaus kennt er, die Vermeidung der „Scène vide". Doch macht er sich das „Connectiren der Scenen" sehr leicht: „man lasse womöglich allemahl mehr als eine Person auftreten". Dann kommt man nicht in Verlegenheit.

Gegenüber diesen Bekenntnissen der Opernpraxis vertritt einer der so schwer zu befriedigenden Kenner, der Hamburger Advokat Barthold Feind, das erhabene Programm der Operntheorie[2]). Er ist ein begeisterter Anhänger des „Landes der Musik" und steht in entschiedenem und bewußtem Gegensatz gegen die neuen classischen Theorien, welche die Oper für ein unnatürliches Mißverständniß er-

---

[1]) In den Entscheiden der Rostocker und Wittemb. Universität, die im Opernstreit eingezogen worden waren. Eine breite juristische Erörterung giebt Bertuchs Dissertation über die Opern (Kiel 1693, ges. Nürnberg 1696), deren juristische Thesen mit musikalischen untermengt charakteristisch sind für die Mattheſons der Zeit.

[2]) Gedanken von der Opera in Barthold Feindes deutschen Gedichten. Stade 1708.

klärten und das Ideal des antiken Dramas in Racines tragédie fanden. In der Bezeichnung macht er für gewöhnlich keinen Unterschied, die Opern sind ihm „fürtreffliche Schauspiele". Auf sie applicirt er daher auch seine sonst gesunden Ansichten vom Drama, die dadurch viel von ihrem Verdienste verlieren. Denn seine hauptsächliche Forderung der Handlung leidet grade auf die Oper nur geringe Anwendung. Er dringt fortwährend auf „Actiones im Theatro" und stimmt nicht mit den „Frantzösischen Tragicis und den Alten" überein, „daß sie in den Tragediis die fürnehmsten Thaten nur erzehlen lassen" [1]). Darin sind „die Engelländer von ihnen gantz different". Warum kommt ferner auf dem Theater alles „cruel" vor, was man in Wirklichkeit auf den Märkten nicht genug begaffen kann? Wer wolle sich noch an die „Observance des Spatii XXIV. horarum" binden? Schon Masenius hat „dessen Nichtigkeit sattsam erwiesen" [2]). Zwar habe Corneille im discours es anerkannt und die schlesischen Dramatiker „haben sich an diese Regel gar sehr gehalten". Doch möchte er sie nur im „redenden Trauerspiel" und auch da nur mäßig beachtet wissen, für die Oper verlangt er volle Freiheit. Dem à part gewährt er — in der Oper (wo es allerdings widersinnig wird, weil man wohl Gedanken à part haben kann, aber — leider — niemals Töne, wohl Empfindungen aber keine musikalischen Empfindungen) den freiesten Spielraum [3]). Vor Allem soll ein Drama das Publikum packen, auf die Regeln kommt es nicht an. Er weiß (aus Temple's Essay) von den Wirkungen „des renommirten Englischen Tragici Shakespear" [4]) und bevorzugt den Naturalismus auch in der Schauspielkunst (die Dancourt in Paris als Andromache und Medée). Daher schenkt er dem Stoff größere Beachtung, als der Technik, und dringt auf Abschaffung der trivial gewordenen conventionellen Stoffe, der biblischen sowohl als der „Heydnischen Götterfabeln", „für die man in Hamburg gantz degoutirt" sei [5]). Er kann leider nichts Anziehenderes an ihre Stelle setzen. Die Italiener

---

[1]) S. 106. Folge der Ortseinheit, deren Sanktionirung bei d'Aubign. 122 ff.

[2]) S. 86.

[3]) Er bewundert die im à part sich aussprechenden „streitigen Affecten" der Agrippina in Postels Oper „Der geschlossene Tempel des Janus".

[4]) S. 109. S. Temple, Works (Lond. 1770) III. 400.

[5]) S. 85.

„halten sich aus Liebe zu ihrem Vaterlande mit Griechischen und Römischen Sujet's auf", den Franzosen giebt „die Beräucherung ihres Ludwig" genug zu thun, „aber die Teutschen —" [1]).

Die Oper ist für Feind die höchste Kunstgattung, weil sich hier die beiden größten Künste zu gemeinsamer Wirksamkeit vereinen. Auch dieser musikalische Dramaturg schießt über sein Ziel hinaus, indem er dieselben nicht gleich setzt, sondern die Poesie als legitime Herrin des Dramas der usurpirenden Musik überordnet. Dies rührt daher, daß er wie seine Nachfolger an dem Begriff des (handelnden) Dramas eigensinnig festhält, statt sich um die etwaigen neuen Bedingungen der neuen Gattung zu kümmern. Die Musik werde nur der Verse wegen gebraucht [2]), „der Musicus muß dem Poeten folgen". Die Musik ist ein wichtiger aber doch secundärer Factor: „Das Singen" giebt der „Rede mehr Nachdruck, als die Deklamation und simple Sprache". „Was ist wol das Singen anders, als die Erhöhung der Rede und Stimme mit der höchsten Krafft und Nachdruck? Eine erhöhte Rede aber bleibt darum doch eine Rede, ob sie gleich in einem andern Thon recitirt wird." St. Evremonts gegentheilige Meinungen im discours sur les Opéra (vom Standpunkt der nature, bienséance, raison) findet er knabenhaft [3]). Sei das Singen die einzige Unnatürlichkeit in der dramatischen Kunst? „In den Schauspielen" wird Alles „durch Fictiones vorgestellet, denn sonst müsten es keine Verse sein die man redet." Ist dies Alles, diese ganze Schattenwelt, diese Sonne mitten in der Nacht ꝛc. weniger unnatürlich? Ueberdies gestatte die Oper im Recitativ den verschiedenartigsten Ausdruck und bei einem „exquisiten Musico", wie Reinhard Keyser „wird man fast ein tertium quid unter Singen und Sprechen bemerken". Der Hamburger Kenner setzt allerdings voraus, daß man den Text immer und sogleich verstehe. Er ist deshalb ein Freund der italienischen Oper, welche die Recitative so dünn als möglich, meist secco begleitete und nur bei den Arien die Instrumente stärker eingreifen ließ. Eine neue Mode, die im Haag aufgekommen, liebte die Oper in einem Stile durchcomponirt, Recitativ und Arie durch bedeutende Instrumental-

---

[1]) S. 84.
[2]) S. 79 ff.
[3]) S. 75 ff. S. Oeuvres de M. St. Evr. (1753) IV. 42 f.

begleitung einander angeähnelt. Feind findet keinen Geschmack an „solch seltsamer Gewohnheit". Man habe da „kein Changement" und werde „durch das continuirliche durcheinander Schwermen der Instrumente fast betäubet" [1]). Man möchte aus solcher Aeußerung schließen, daß ihm im Grunde das changement, d. h. die reine Musik lieber sei, als alle Natürlichkeit der musikalischen Poesie. Sein Stützen des Gesanges (der natürlicher sei, wie das Reden in Versen) [2]), durch die Erscheinung des Spiel- und Sprechgesanges der Kinder ist für das tragische Drama grade sehr unglücklich. Wenn er meint, St. Evremont „contradicire" sich selbst, weil er (p. 44) die Musik im Prolog, Epilog, Zwischenspiel zulasse, jedoch nicht in dem ganzen Drama, so übersieht er wie gewöhnlich wohl mit Absicht die eigentliche Tendenz der Feinde der durchcomponirten Oper. Dieselbe geht hier nicht auf die Wahrscheinlichkeit sondern auf die dramatische Wirksamkeit der Fabel, die durch arioses Auseinanderzerren des Dialogs nicht gewinnt. Ein viel wichtigeres Angriffsmoment, das geradezu ästhetische Uebergehen vom Sprech- zum Sington und umgekehrt, benutzt er nicht. Dafür fehlt es nicht an den üblichen kunsthistorischen Belegen, daß Musik und Poesie eines sei.

Im engsten Bunde mit der Opernvertheidigung steht bedenklicher Weise stets die Opernreform. Auch Feind raisonnirt über den alten Opernschlendrian, nach welchem man aus dreißig bis vierzig Arien und verbindenden Recitativen, Chor am Anfang, Ensemble-Finale am Ende eine Oper bäckt. Er will etwas Besonderes, der stereotype Chor am Anfang stört ihn, die Arie soll nur ein lyrischer Erguß sein, in den Recitativen aber ein vollständiges Drama mit Exposition, Peripetie und Katastrophe sich abspielen. Wehe denen die sich unterstehen, sich dabei zu langweilen. Die nur „der Conversation wegen in die Opera kommen", das sind Leute, „die weder die Musique, noch Poesie noch Mahlerei noch Architectur verstehen, welche vier Stücke ein essentielles Wesen der Opera". Sie mögen ins Puppen- oder Kasperltheater gehen und am Dr. Faust sich vergnügen. Aber die Prätentionen des Gesammtkunstwerkes stehen in verdächtigem Widerspruch zu seinem eigenen Kasperle, dem Harlequin. Der Arlechin

[1]) S. 78.

[2]) Nach den remarques critiques, morales et historiques de Mr. B. (?)

der Hamburger Oper beweist „die gröſſeste bassesse eines mauvais goût und ſchlechten Esprit des Auditorii“. Und doch verſteht dies Auditorium das eſſentielle Weſen der Opera!

Die Kritik der bassesse und des mauvais goût bei einem ſo entſchiedenen Verfechter des alten „falſchen“ Geſchmackes führt uns auf das Eindringen des neuen Princips in die litterariſche Kritik überhaupt. Die erſte wichtige Kundgebung hierfür iſt Hoffmannswaldaus langathmige Vorrede, oder was dasſelbe iſt, Geſchmacksapologie ſeiner Gedichte[1]). Hier ſtehen noch die „Welſchen“ an der Spitze, in der Charakteriſirung der Franzoſen Malherbe noch im Mittelpunkt. Wernike warf ihm dieſe Verſchiebung der litterariſchen Verhältniſſe ſpäter vor[2]). Doch ſcheint ſie abſichtlich zu ſein. Mit ſichtlichem Bezug auf die franzöſiſche Kritik, der verſtiegenen Schäferpoeſie wird hervorgehoben, daß „deß berühmten Guarini getreuer Schäfer nach vielem Verlauff der Jahre noch eben den Ruhm (eine ungemeine Glückſeligkeit Poetiſcher Werke!), den er jhm auff der Fürſtlichen Saphoiſchen Schaubühne erworben, unverruckt erhalten“[3]). In der Vertheidigung des Stiles ſeiner Heldenbriefe ſtützt er ſich nicht mehr auf Guarini und Marino, ſondern auf Ovidius, den „Anführer“ in dieſer „geläuffigen, leichten und mehr lieblichen, als prächtigen Art zu ſchreiben“. „Ueberſteigende, gezwungene Redensarten“ ſind nicht darin, „etzliche kräftige Bey-Wörter und andere mit Verſtande angewendete Kleinigkeiten“ ſeien die „gantze Verfaſſung“ ſeines „Schreibens“. Er rechnet ſich zu Opitz' Schule: „aus ſeinen Exempeln habe er ſich Regeln gemacht“. So wurden die neuen Schleſier allgemein aufgefaßt. Lange Zeit auch von den Bewunderern des franzöſiſchen goût und bel esprit, da ſie dieſe Eigenſchaften ſich meiſt in Cirkeln aneigneten, die dem neuen litterariſchen Princip nicht günſtig waren. Die Scudéry wurde zuerſt aufgeſucht, wenn ein deutſcher Litteraturfreund nach Paris reiſte. Sie war wie ein Weltwunder, das man geſehen haben mußte[4]). Ihre Liebenswürdigkeit nahm jedermann gefangen. Der Bericht des „hochanſehnlichen“ Altdorfer Profeſſor Juris Wagenſeil über ſeine „Visite bey

[1]) Deutſche Ueberſetzungen und Getichte. Breßlau 1679.

[2]) a. a. O. S. 122.

[3]) Auch Neumeiſter erklärt es bereits polemiſch als „von allen Verſtändigen (!) approbirtes Drama“. Allerneueſte Art S. 394.

[4]) Leibnitz, Deutſche Schriften II. 410.

Scudérys gelehrter Schwester" giebt einen Beleg für dies Alles[1]). Er unterhält sich mit ihr über „das herrliche Gedicht deß Herrn Chapelain, la Pucelle ou la France delivrée", das „vollkommene Meister-Stuck", und über „das Cavalier Marini Poetisches Werk" den unvergleichlichen Adonis. Er ergeht sich dem Fräulein gegenüber in unzweideutigen Zweideutigkeiten, dem équivoque, das Boileaus Satire aus der vornehmen Litteratur verbannte. Er ist entzückt von dem aufmerksamen Kopfnicken der Französin, wenn er ihr die Vorzüge der deutschen Sprache und die Schwierigkeit der deutschen Metrik auseinandersetzt.

Bald änderte sich das. Canitz und Wernicke brachten bereits andere Anschauungen von Paris mit. Barthold Feind kann schon ein Decennium später aus bloßer Abneigung gegen den französischen Geschmack gegen diese „Visiten bei der Nation des Bouhours" eifern. Er steckt sich zwar hinter die gekränkte nationale Empfindlichkeit, die sich aller Orten in Schimpfereien ja in ausführlichen Apologien des heimischen bel esprit[2]) Luft machte. Da aber bei seinen verehrten Holländern, Engländern und Italienern[3]) die Bouhours auch nicht fehlten, so kann man nur annehmen, was aus seinen Essays deutlich erhellt, daß der treibende Affect der oben angegebene ist. Was wäre denn an diesem Boileau! Er ist ein „flatteur", die französischen Gedichte bestehen nur in „flatterien". Wenn man diese „weglöschen solte", so würden sie „wenig Geschmacks behalten"[4]). Auch „diesen Horaz", mit dem die Franzosen jetzt so viel Wesens machen, findet er „nicht sonderlich"[5]). Sie halten ihn „vor den besten Satyriker unter den Lateinern; allein Juvenalis bleibt doch wohl der beste". Dieselbe Sterilität kennzeichnet ihre Musik. In ihren Opern können

[1]) Von der Meistersinger Holdseligen Kunst. Cap. I. u. II. Vgl. Feind S. 25.

[2]) Cramer, Braunius; auch Morhof beabsichtigte eine solche. Leibnitz scheint, wenn anders die betreffenden Aeußerungen ihm angehören, das Prekäre eines solchen Beginnens eingesehen zu haben und rieth es bei den französischen Widerlegungen der entretiens (Chevreana, Amst. 1700 p. 91; sentimens de Cleanthe (Barbier d'Aucour de l'ac. fr.) Ed. 1738. p. 112) bewenden zu lassen (Schr. II. 507).

[3]) Isaac Vossius, Dryden, der italienische Anonymus, mit dem sich Meister im Vorbericht (XI. XII.) seines Epigrammenbuches so erregt auseinandersetzt.

[4]) Feind, Gedichte S. 54.

[5]) Ebend. S. 55.

sie kaum 3 oder 4 Airs zusammenbringen, und seien dann gleich so eingenommen von ihrer Kunst, daß „das gantze Auditorium, so ausser dem Frauenzimmer meist in lauter Abbées bestehet, mit einstimmet“ [1]). Bouhours gegenüber, dem dieser Stich gilt, vertheidigt er sich nicht, sondern zahlt mit gleicher Münze. „Wir wollen gar keine bel-Esprits sein“, sondern Poeten [2]). Solche brauchen wir uns von den Franzosen nicht bestätigen zu lassen. Denn sie „erkennen nichts an, was nicht auf ihrem Mist gewachsen“ [3]). Sie haben kein Verständniß für den „grossen und inimitablen Italiäner Marini in seinem Gedichte aller Gedichte Adone“ [4]). Bei Lohenstein stecke „fast in jeder Zeile eine Scharfsinnigkeit und großer Geist“ [5]). Aus seinen Mustern (Italienern, Spaniern und Holländern) könne ein Poet lernen, sich in fremde Affecte zu versetzen. Aus dem Boileau könne man dies nicht lernen [6]). „Diese Gedanken hätten mich schier nach Sachsen geführt“, stichelt er. Die „fließenden und wässrigen Auctores“ „aus Herrn Weisens Schule, die sich so löblich befleißen, die allzu affectirte Schreibart einiger von der Fruchtbringenden Gesellschaft (!) zu vermeiden“ bringen dafür nur „gemeine Redensarten“ und „fließende Gedichte“ [7]).

Die „niedrige Schreibart“, die „kriechende Poesie“ wird alsbald die Vertheidigungswaffe aller Angegriffenen gegen die geschmackvollen

---

[1]) S. 90.

[2]) S. 63. Von dem „Temperament und der Gemüthsbeschaffenheit eines Poeten“ handelt der andere Essay in seinen Gedichten. Er knüpft hierbei an Zesen an, der „die Qualité eines Poeten und was zur Wissenschaft der Dichtkunst gehört wohl verstanden hat“ (a. a. O. S. 70). Er beruhigt sich weder bei den „Apothekergründen“ des „Quacksalbers“ Juan Huarte (von Lessing 1752 übersetzt), noch bei Vigneul Marville, Mél. d'hist. et de litt. Rott. 1700. I. 172 f. Er folgt auch hier dem Engländer Temple (III. 402 ff.), schließt die Phlegmatiker vom Parnaß aus (S. 15 f.), obwohl den Franzosen „die (naßkalte) Normandie die besten Poeten gegeben“. An die Zirbeldrüse der Cartesianer glaubt er nicht, vermittelt dafür den Uebergang von sinnlichem Eindruck zu geistiger Perception durch Wasserbläschen, mit denen er überhaupt viel operirt. „Beruhigung des Gemüthes“ ist Endzweck der poetischen Produktion. Starke Leidenschaften charakterisiren den Dichter. Bezug auf die Wollust fehlt nie.

[3]) S. 40.

[4]) S. 35.

[5]) S. 40.

[6]) S. 32 ff.

[7]) S. 66.

Bekämpfer der „Verstiegenheit", der Postel und Menantes gegen Wernicke, der conservativen Schlesier gegen die König und Junker, die Niedersachsen gegen die Schweizer u. s. w. Longin, der antike Lehrer der hohen Schreibart, wird von beiden Parteien in Anspruch genommen. Nicht ohne Absicht hatte Boileau zugleich mit dem art poëtique eine „Musterübersetzung" [1]) von ihm herausgegeben. Das Werk beginnt mit einer Kritik des falschen ὕψος; sie ward für die Zeit wichtiger als der positive Theil. Pope-Swift (Mart. Scriblerus, Misc. 1727) machten das βάθος (Tiefe, Long. 2,1) zum Popanz (art of sinking) durch eine Anweisung, wie man in dieser (in Roman und Oper sehr lucrativen) Kunst fortkommen könnte. Gottsched ließ sie unter dem Titel Anti-Longin durch Schwabe übersetzen und mit Exempeln aus deutschen Dichtern erläutern (Leipzig 1734). Er fügte eine Abhandlung über das βάθος in den Opern bei. Schriften über den oratorischen Frost, die „faux brillants" der Schreibart, die die Alten (Long. 3,2. Lucian, Nigr. 5) „meteora" nannten, sind jetzt häufig. Die bekannteste ist die des Baseler Theologen Samuel Werenfels (de logomachiis erud. 1702. 271 ff.), deren Uebersetzung in den Schriften der Leipziger Gesellschaft (I. 2. A. 371 ff.) als eine Art Programm gelten kann. Für den Verfall des Geschmacks und seine Gründe citirte man jenen ersten kritischen Richter der Modernen im dialogus de oratoribus [2]). Die mit dem Sittenverfall zunehmende Weichlichkeit und die falsche Erziehung (Einfluß ungebildeter Personen, Ammen, Wärterinnen mit ihren Erzählungen) wird besonders betont. (Vgl. Taciti dial. de or. bes. 29—33.)

Ob sich die Neuerer der Gründe ihres Abfalls von den bewunderten Sternen ihrer Jugend bewußt waren, ist fraglich. Ueberdruß, Reaction des deutschen bon sens, den ja auch die Franzosen (Baillet) uns beließen, sind wirksam gewesen. Vor allem aber doch die Mode. König, der Hofpoet und Hauptmatador des guten Geschmacks, krankte noch 1715 (im Leben Marinos vor Brockes Uebersetzung der strage degli innocenti) an der von ihm selbst so bezeichneten „Pest der Schule des Marino". Neukirch, der eine abtrünnige Schlesier, ist

[1]) Die schlechten Uebersetzungen bezeichnete Boileau im Kampfe mit den Modernen als Ursache der schiefen Urtheile und falschen Ansichten von ihnen. d'Olivet hist. de l'acad. II. 122. Hippolyte Rigault (Oeuvres I. 166 f.).

[2]) Quelle ist meist die Dacier in d. causes de la corruption du goût. 4 ff.

vielleicht noch durch Canitz persönlich angeregt worden, der den veränderten Geschmack zuerst aus Paris an die deutschen Höfe verpflanzte. Neukirchs Poetensatire[1]) bespöttelt wie Canitz[2]), der daneben ruhig Lohenstein und Hoffmann preist, die maristische Maschinerie, ohne zu wissen warum. Er zittert vor Horaz wie ein blöder Schüler. Der andere Proselyt der neuen Schule Christian Gryphius ist etwas aufgeklärter. Die „prächtigen und ich weiß nicht woher gesuchte Worte, seltsame Erfindungen und andere dergleichen Dinge" laufen „so wol der Natur als der Kunst zuwider". Man solle „bey den alten Griechen und Römern in die Schule gehen und von ihnen die reine und zugleich hohe Schreibens-Art (das ὕψος) lernen, derer sich die Welschen im vergangenen Jahrhundert und noch itzt die Frantzosen bedienen". Vor allem habe man „den rechten Verstand einer Sache mehr zu berücksichtigen, als zwar Köstlich lautende, aber vielmal wenig oder nichts bedeutende Worte". Der neue kritische Terminus „Galimatias und Phoebus" wird als aus Frankreich stammend dem Gebrauch des deutschen Publikums übergeben[4]). Crasser herrscht die Kritik des naturel bei Wernicke, weil er tiefer geht, als Gryphius. Nach seinen Begründungen der allgemeinen conventionellen Verurtheilung der Alabasterhälse und Marmorbrüste in der Vorrede zu seinen Ueberschriften dürfte es gar keine Metaphern mehr geben, sondern nur noch Gleichnisse[5]). In anderen Fällen sind sie richtig, soweit sie sich an bekannte Normen der Poetik halten (Verletzung des ästhetischen decorum in der Rede der Ambre in Lohensteins Ibrahim Bassa),

---

[1]) Hoffmannswaldaus u. and. deutschen Gedicht. Th. VI. S. 101.

[2]) Canitz' Gedichte (1717) S. 96. 98.

[3]) Vorr. zu d. poetischen Wäldern. Frankfurt und Leipzig 1698.

[4]) D. H. Arnold Versuch einer systematischen Einleitung zur deutschen Poesie (zuerst 1732, zum 2. Male als „Versuch einer nach demonstrativischen Lehrart entworfnen Anleitung zur Poesie der Deutschen". Königsb. 1741) leitet galimatias von γάλα (?) und μάταιος ab; es werde verwendet für falsche Vergleichungen und nichtige Wortspiele. Klingende zusammengesetzte Wörter, hohe Vergleichungen seien „Phoebus", weil Dichter dieser Geschmacksrichtung „vom Phoebus oder güldnen Titanswagen anzufangen pflegen" (2. A. 150 f.). S. Werenfels p. 272.

[5]) Er zieht zum Vergleich die 19. Ode aus dem 1. Buche des Horaz herbei. Auch hier spricht der Dichter bei der Beschreibung seiner Geliebten von Marmor. Aber er sagt nicht, sie (ihr Hals, ihr Busen) sei aus Marmor, sondern sie sei weißer und strahlender als Marmor.

aber weder erschöpfend noch individuell gefaßt. Seine Wahrscheinlichkeitsrechnung trifft nicht immer. (Sein Zweifel an Emmas Briefvorlesung bei Hoffmannswaldau[1]).

In einem späteren Werke, „der deutschen Sprache unterschiedene Alter ꝛc." (Breßlau 1708) gerirt sich Christian Gryphius als Nationaldeutscher und erblickt in Opitz und der Fruchtbringenden Gesellschaft den Höhepunkt der europäischen Bildung. Ludwigs von Anhalt sprödes Verhalten gegen die Akademien Italiens wird mit Genugthuung hervorgehoben[2]). In dem Horatianer Opitz gruben die Franzosenfreunde jetzt einen Malherbe und Boileau zugleich aus. Dadurch gewannen sie viele Schlesier. Er wird seinen entarteten Landsleuten und allen „hohen Poeten" als eine Art Schreckbild entgegengestellt als „Attila", der „mit seiner grausamen Reinlichkeit" alle Postels hinwegfegt[3]). Die Discurse der Mahlern sind voll von diesem Opitz. Er ist ihnen nicht blos stete kritische Norm sondern auch Ausgangspunkt für diejenigen ästhetischen Erörterungen, durch die sie sich schließlich wieder von der französischen Schule entfernen sollten, für das ut pictura poesis und das Wunderbare. Noch für den jungen Lessing (36. Litteraturbrief) ist Opitz „der Große".

Denn auch die formale Seite der Boileauschen Kritik, in welcher er (ähnlich wie jene den Opitz) den Malherbe für sich occupirte, ist in diesem Litteraturstreit bei uns vertreten. Es ist die oben charakterisirte dureté, damals wörtlichst mit „Härtigkeit" übersetzt. Menantes berichtet[4]), daß Viele die „grossen Poeten" der Schlesier nicht blos wegen des „Fehlers der Lieblichkeit", sondern deshalb tadeln, weil ihre Verse „nicht allzu wohl fließen". Er erklärt das mit einem echt marinistischen Bilde daraus, daß ihr „Castalischer Brunnen zwischen soviel Perlen und Corallenstauden durchrieseln muß". Zu diesen Vielen gehört auch Leibnitz. Im Gegensatz zu dem ohne Einschränkung bewunderten Opitz bemerkt er bei den neueren Poeten eine gewisse Härtigkeit; er wünscht daß die deutsche Poesie steigen und

---

[1]) In der zu einer kleinen Abhandlung gewordenen Anmerkung zum Epigr. auf d. schles. Poeten (a. a. O. 120—125) S. 123.

[2]) a. a. O. S. 121.

[3]) Wernicke in d. Anm. zum Heldengedicht Hans Sachs (a. a. O. 296).

[4]) 1706, Vorrede zur allerneuesten Art.

nicht fallen möge[1]). Wernicke berührt in der erwähnten Anmerkung die Härte der Schlesier in der Figur der praetermissio. Auf diese Seite der Kritik wolle er gar nicht einmal eingehen, sich nur an die realen Fehler, die falschen Bilder ꝛc. halten. Positiv half man sich hier, indem man die durch Weise gelockerten Regeln über Quantität[2]), Elisionen[3]), Hiatus[4]), Einsilbigkeit[5]) wieder in Erinnerung brachte. Einzeluntersuchungen dieser Art füllen in großer Zahl die Sammlungen und Zeitschriften der nach französischem Muster sich jetzt bildenden lokalen Gesellschaften. Meistens bringen sie nicht mehr als historisch-kritische (das letztere in dem Sinne der absolut französischen Norm) Aufspeicherungen des Materials der Renaissancepoetik. Die deutschen Prosodien gelangen hier fast zu größerer Bedeutung, als manche zur Zeit ihres Erscheinens hatte. Vereinzelt steht Königs Urtheil über „die Menge so vieler unnöthiger Regeln, die sich in unserer Teutschen Poesie gehäuft haben“[6]). Da wollte ein Jeder, „der eine neue herausgegeben, nicht nur ohne Prüfung, die vorigen blindlings nachgeschrieben, sondern auch die Ehre haben, in der seinigen etwas neues hinzuzufügen“. Der Vorzug einer poetischen Litteratur beruhe nicht in Ueberwindung schwerer Regeln, welche nur unnöthig Kraft absorbiren; Hauptsache sei der Inhalt u. s. w. Wie nothwendig solche Erinnerung grade zu Gottscheds Zeit war, beweist die geistreiche Definition, welche einer seiner Anhänger von der Poesie giebt, als einer „Wissenschaft,

---

[1]) Unvorgreifl. Gedanken 113 (a. a. O. I. 486).

[2]) Weise half sich über solche „defecte“ mit der „emphatischen“ Ausrede hinweg. Cur. Ged. I. 99. Er scheute sich nicht mit Bezug auf Js. Vossius zuzugestehen, „daß unsere Sprache was hartes in sich begreift“. Auf Vertheilung der Schwere im Verse und Verhütung vieler aufeinanderfolgender Positionslängen dringt zuerst der Regensburger Prasch (Bürgermeister und Reichstagsbevollmächtigter) in der Gründlichen Anzeige von Fürtrefflichkeit und Verbesserung teutscher Poesie (Regensb. 1680).

[3]) Prasch, Vorrede zum geistl. Blumenstrauß 1685. „Wirf, wirf kein e nicht weg, verspürst du Härtigkeit“ beschwört Musophilus-Gressel.

[4]) Daß grade Hiatus zur Härte führen könne, erkennt Prasch Gr. Anz. 47 f.

[5]) Die Natur der modernen Sprachen vertritt hierin J. U. König in seiner wissensreichen „Untersuchung Von der Beschaffenheit der einsylbigen Wörter in der Teutschen Dicht-Kunst, Nach den Grund-Sätzen des Poetischen Zahlmasses und der daraus entspringenden Uebereinstimmung ausgefertiget“. Sie bildet den Anhang zu seiner Ausgabe von „Bessers Schrifften“ (1732).

[6]) Bessers Schrifften S. 901 f.

ein Gedichte zu machen, an welchem kein gelehrter Poet etwas erhebliches auszusetzen finden kann“ [1]).

Diese Tendenz gegen die Härtigkeit ist auch in der „fließenden Schreibart“, deren sich die Weiseaner befleißigten, zu erkennen. Wenn sich Kritik gegen die Schlesier bei ihnen findet, so betrifft sie nur diese formale [2]). Weise sowohl als seine Nachfolger vermieden es den „vornehmen“ schlesischen Poeten in ihrem eigentlichen Kerne zu nahezutreten. Hier gaben Zesen und seit Morhof [3]) die Nürnberger die Prügeljungen des Geschmacks ab, „Herrn Omeis immer ausgenommen“. Daher veramalgamirte sich auch z. B. in Hamburg die Mariniſtik mit der der Oper so entgegenkommenden Weiseschen Richtung. Die Anhänger Boileaus begannen auch gegen sie bald Front zu machen. Die bassesse und das équivoque tadelt schon Leibnitz bei Weise [4]). Die prosaische Construction wurde entschieden angegriffen [5]). Begründungen, die über das Allgemeine hinausgehen, versuchten auch hier erst die Schweizer [6]).

Durchaus auf französischem Boden steht schon Morhof in seinem „Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie“. Er hebt ausdrücklich hervor, daß er von den Franzosen anfangen wolle, „welche Nation am sinnreichsten“ in der Poesie. Er vermittelt in seiner polyhistorischen Manier bereits den ganzen Apparat der akademischen Kritik und Antikritik. Die nationallitterarischen Vergleichungen der

---

[1]) C. A. Teubers (der Kön. Großbrit. u. Preuß. Ges. Mitglied) Crit. Abhandlung v. d. vollkommenen Poesie der Deutschen. (Crit. Beiträge V. 387 bis 420.) § 1. Seinen „Zweifelmuth“ ironisirt Breitinger Kr. Dichtk. II. 153.

[2]) Wahl (a. a. O. S. 50) ruft den Sternen der berühmten Poetenprovinz emphatisch zu „Ihr seid nicht alle rein“. Aehnlich Phil. v. d. Linde, Vermischte Gedichte (1710) S. 310 f.

[3]) Unterr. 596 f. nicht blos gegen ihre Onomatopoesie, sondern vornehmlich gegen ihre „schwülstigen und Dithyrambischen Composita“. Auch als Kritiker greift er Harsdörffer an wegen der voreiligen Kritik der Alten (vescitur aura, intonsum caput Libani). Er ist der erste, der bei dieser Kritik den Longin herbeizieht.

[4]) Unvorgreifl. Gedanken 112. (a. a. O. I. 485 f.) bei Günther tadelt erstere die Bresl. Anl. S. 16 („eingebildete Poeten heutigen Tages, die um ein leichtes Nachbar Hansen mit der Bierkanne in ihren Heldengedichten aufführen“).

[5]) Leibnitz, deutsche Schr. II. 401. Phil. v. d. Linde, vermischte Gedichte (1710) S. 300. Breslauer Anl. (1725) S. 105.

[6]) Breitinger, Krit. Dichtk. II. 463 ff.

Bouhours und Rapin schematisirt er in besonderen Abschnitten über die Litteraturen der einzelnen Völker und erscheint dadurch als Vater der Litteraturgeschichte. Die englische Litteratur hat durch ihn zuerst Eingang gefunden. Allerdings nur in ihren französischen Erscheinungen deren damaliges Prototyp Dryden ist. Shakespeare wird nur als englischer Catull[1]), Milton oft, aber als Dichter des paradise lost nur der Curiosität halber erwähnt. Besonders unsympathisch ist Morhof die tendenziöse Reimlosigkeit dieses Gedichts. Reimlose Verse verwirft er durchaus; er vergleicht sie dem Klang einer „Strohfiedel" gegenüber einer „wohlgestimmten Geige"[2]). Polemik gegen die Reimlosigkeit und Anpreisung des Reimes ist von nun an in Deutschland an der Tagesordnung[3]). Die Angriffe Shaftesburys[4]) greifen die Schweizer in den Discursen erst sehr zaghaft auf[5]). Gottsched, der sich gleichfalls einredete, Shaftesbury zu bewundern[6]), versuchte nur aus diesem Grunde hierin zu vermitteln, was ihm von seinen Anhängern wenig gedankt wurde.

Dagegen hat Morhof erst noch sehr nebelhafte Vorstellungen von dem neuen litterarischen Frankreich. Chapelain und Scudéry sind ihm unumstrittene Größen, Racine wird gar nicht, Boileau einmal gelegentlich als Satiriker genannt. Gleichwohl hat er einen bedeutenden Vertreter der neuen Richtung zum kritischen Führer, den P. Rapin. Chapelains Vernichtung scheint aber auch in Deutschland übel genommen zu werden, „es wundert ihn doch, daß Rapinus seiner nicht gedacht". Die Kritik des pastor fido und des Marinismus hat er ihm ab-

---

[1]) Unterricht 229.

[2]) Ebend. 516.

[3]) Unterr. III. Cap. 7. Von der Reime Nothwendigkeit. Cap. 8. Von der Reime Vertheidigung. Der erste, der ihm hierin folgte, war Prasch im „Discurs von der Natur des Teutschen Reimes" (Regensburg 1685). Er erklärt ihn aus der Natur durch die musikalische Erscheinung der mitklingenden gleichen Töne. Er athme die himmlische Harmonie und erscheine uns wie die Sprache der Seligen, der Engel und Gottes.

[4]) Characteristics of men, manners, times. (Ed. Basel 1790.) I. 188 f. 237 f.

[5]) Th. I. S. 12. „Aber was urtheilet ihr von den Reimen, welche die Engelländer auch unter die Wortspiele zählen?"

[6]) In der Vorr. zur ersten Ausgabe der krit. Dichtkunst (1730) bekennt er sich durch ihn zur Kritik angeregt.

gelernt; er wirft sogar dem Camoens Schwulst vor[1]). Einige unfranzösische Eigenschaften, Neigung zum Realismus[2]), sprachliche Freizügigkeit[3]), nationale Bescheidenheit[4]) bestärkten Morhof in der Vorliebe für diesen Kritiker. Thomasius, der über Boileau besser unterrichtet ist, nimmt das Burleske gegen die neue Richtung in Schutz. Er findet an Pays mehr Geschmack, als an der gezwungenen raillerie der Voiture und Balzac[5]). Durchaus Kinder des neuen Geschmacks sind Canitz und Wernicke. Die Poetik Racines und Boileaus empfiehlt letzterer bereits ebenso ausschließlich wie Gottsched[6]). Eine solche versucht bereits Gottscheds Leipziger Gönner Joh. Burkhard Menke[7]) (Philander v. d. Linde), noch offenbarer aber eine 1725 zu Breslau erschienene größere „Anleitung zur Poesie", die sich als Compilation aus „etlichen Manuscripta einiger berühmter Männer" darstellt, mithin als Ausdruck einer litterarischen Strömung aufgefaßt werden darf. Hier herrscht schon überall „Mr. Boileau", vornehmlich noch negativ als Brecher der „Tyrannei des verderbten Geschmacks"[8]), der ein zweiter Petrarca ihn aufs neu von „gothischer Barbarey" befreit. Den Schweizer Mahlern, die ihrem hauptsächlichen Charakter nach auch nur in diese Reihe gehören, ist er als solcher gelegentlich „unser Poet"[9]). Seine Werke werden kaum citirt, denn sie sind „in jedermanns Händen"[10]), seine Stellung so unbestritten, daß selbst die Gegner sich schließlich auf ihn berufen, um sich nur einigermaßen zu

---

[1]) Unterricht S. 199.

[2]) Die französische Sprache sei vielleicht unfähig für die natürliche Naivität und große Einfalt der antiken Idylle. Bei Gelegenheit Ronsards den er nicht so verdammt wie Boileau; vgl. Morhof a. a. O. 160. Auch diese Stelle (Réfl. part. XXVII.) blieb fort in Ed. II.

[3]) Neigung zu Wortversetzung und freier Construction. Haß gegen die Alexandriner. (Réfl. part. X. „une grande faiblesse de la P. franç." fortgelassen in Ed. II.) Vgl. Morhof a. a. O. 632.

[4]) Deswegen auch von Klopstock in der Abiturientenrede angeführt.

[5]) Monatsgespräche I. 661.

[6]) Oft richtiger! S. „Auf gewisse (gelehrte!) Trauerspiele" a. a. O. 233.

[7]) „Ausführliche Unterredung v. d. deutschen Poesie und ihren unterschiedenen Arten." Anhang zu den vermischten Gedichten. Lpz. 1710.

[8]) König in Canitz' Ged. S. 238. Als „Brutus" des Geschmacks erscheint B. auch im Kampfe gegen die Modernen. S. Rigault a. a. O. 265.

[9]) Discurse II. S. 37.

[10]) C. F. Brämer, Gründliche Untersuchung. S. 79.

halten[1]). Völlig unabhängig von Gottsched konnten noch in den vierziger Jahren solche Poetiken nach französischen Mustern erscheinen[2]). Manches unterscheidet sie vortheilhaft von Gottsched, in dem Boileau positiv wurde, mehr als er selbst es sich träumen ließ[3]). Der starke Gegensatz zum Weiseanismus[4]), die Verachtung des „mechanischen" Poetikenwesens[5]), namentlich bei Wernicke, welche Menke[6]) und die Schweizer[7]) zur Form der angewandten Kritik greifen läßt, das Fortlassen der von Morhof zuerst beseitigten läppisch-anmaßenden Beispiele. Die Oper wird bereits mit Boileaus Gründen negirt[8]), nicht mehr

---

[1]) Poetischer Staarstecher S. 77, der jedoch auch mit Vorliebe die lettres antipoétiques der Hooghart herbeizieht. a. a. O. 40. 45. 140.

[2]) H. F. Reischauer (Vernünftige Gedanken und Regeln von der Poesie und der Geistlichen Poesie insbesondere, Lemgo 1741) citirt von den Franzosen schon J. B. Rousseau und Voltaire, aber nur die älteren deutschen Poetiker. Gottsched existirt für ihn noch nicht.

[3]) Die Boileauschen Elemente in Gottsched hat ohne jede weitere Zuthat klar zusammengestellt O. Wichmann, l'art poétique de Boileau dans celui de Gottsched. Berlin 1879.

[4]) Weisesche Regeln bei Gottsched (Periodenbau) merkt schon Koberstein an 5. A. III. 181. Neumeisters Poetik führte ihn unter seinem poetischen Lehrer Pietsch in die Dichtkunst ein. S. Vorr. zur 1. A. der krit. Dichtkunst. Weise's Auffassung von der Poesie war ihm nicht entgegen (wie man nach Goedeke Grundr. 540 meinen könnte). Rollins von ihm besonders geschätzte manière d'enseigner les belles lettres (zuerst Paris 1726) hat ganz Weisesche Züge. (Si est utile de savoir faire vers et comme on doit former les jeunes gens à cet art. ebend. 240 ff.)

[5]) Zuschrift der Schweizer an Wolf vor der Schrift von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft (Frankf. u. Lpz. 1727). Vgl. ebenda 111 ff. Von der Leibnitzischen Philosophie erwarten sie (ebenda und Bodmer, Vorr. zu Breitingers krit. Dichtk.) die Befreiung vom „vernunftlosen Mechanismus eingebildeter Regeln", während die Discurse noch „im Cartesianischen stylo" gehalten waren.

[6]) a. a. O. 181. „Er hat nicht erst aus dem Valentino Acidalio de constitutione carminis elegiaci (posthum herausg. in epist. centuria. Han. 1606) gelernt, wie eine Elegie müsse beschaffen sein; denn der Affect hat ihm Gedanken genug an die Hand gegeben ꝛc." Gegen die rhetorische Methode S. 292.

[7]) V. d. Einfl. u. Gebr. der Einbildungskraft von Abschnitt V. ab. Den Vorzug des Journalisten, der durch die Wirkungen seiner Kritik selbst belehrt werde. S. Discurse der Mahlern. I. St. XXIII.

[8]) Boileau bestreitet die Möglichkeit einer dramatischen Verwendung der Musik, weil diese Kunst nicht „erzählen" könne und die Leidenschaften nur in den

blos auf die Unwahrscheinlichkeit des Gesanges hin, sondern wegen der Unfähigkeit „das Hertze zu bewegen und die Begierden zu besänftigen“ [1]). Gemeinsam endlich und als erste Regung des litterarischen Selbstgefühls beachtenswerth ist in dieser französisch-deutschen Poetik der Glaube an die Bestimmung der Deutschen für ein hohes poetisches Ziel, das seit Opitz ganz in den Hintergrund getreten war. Im Gegensatz gegen die französische Sprache der Galanterie und Politesse sollte die rauhe aber kräftige teutsche Heldensprache ausersehen sein, der Welt das langersehnte moderne Heldengedicht zu schenken. Der Gedanke begegnet bereits in einem Jugendgedichte Leibnitz' [2]), er wird im neuen Jahrhundert stärker [3]). Die gleichzeitig aus Frankreich kommende devote Reaction gegen die Galanterie [4]), die auch in Deutschland manche erbauliche Umkehr zu Wege brachte, bestimmt die Verfasser der Breslauer Anleitung Proben von geistlichen „Helden-Gedichten“ mitzutheilen, darunter das Bruchstück „eines größeren Werkes, so ein anderer guter Freund über sich genommen auszuarbeiten und dessen völliger Titul etwan seyn dörffte: Das Leben Christi“. Mit diesem bedeutsamen Ausblick in eine große und selbstständige Zukunft der deutschen Litteratur verlassen wir diese Ableger der französischen Poetik auf deutschem Boden, eine Phrase des guten Menantes [5]) als Wahrspruch gegen sie benutzend: „daß wenn du untergehst, so wird sie Sonne sein“.

---

allgemeinsten Zügen schildere. Das nur matt aufgehobene „séparons-nous“ der Musik und Poesie in seinem Opernprologe ist ganz in seinem Sinne. Seine Verlegenheit, als er mit Racine Quinault als Librettisten ablösen sollte und seine Freude, als es ihm erspart blieb. (Sic nos servavit Apollo!)

[1]) Phil. v. d. Linde a. a. O. S. 252. Bresl. Anl. S. 167 f.

[2]) „Und Austrias soll höher gehn.“ Deutsche Schriften I. 59 f.

[3]) Phil. v. d. Linde a. a. O. S. 144 f., wobei er den Unterschied des Epos vom „heroico carmine“ betont. Weichmann in der Vorr. zu Brockes ird. Vergnügen in Gott (1721). Zur Anhörung eines deutschen Epos (Judas Makk.) ladet der Professor Chr. L. Crellius ein mit einer Dissertation de communi litterarum et Poescos fastidio. Lpz. 1723.

[4]) S. besonders Menantes Vorrede zu d. Akad. Nebenstunden. 1713.

[5]) Fabel über die Französische und Teutsche Poesie. Akad. Nebenst. S. 318.

Wir haben die Darstellung der Entwicklung der Poetik bis zu dem Punkte fortgeführt, wo Aesthetik und Litteraturgeschichte die Anfänge der poetischen Theorie anzusetzen pflegen. Neu sind uns an denselben fürs erste nur einige glückliche Apercüs, die der Fortgang der allgemeinen Wissenschaft an die Hand gegeben. So führten die großen Entdeckungen der Optik den Herausgeber des Spectator[1]) auf seine Untersuchungen über das Wesen der subjectiven Einbildungskraft, die für unsere Schweizer Poetiker solche Bedeutung gewinnen sollten[2]). Die Angriffe der Modernen gegen die Antike führten die philologischen Wissenschaften bei ihrer Vertheidigung auf größere Berücksichtigung des Zeitalters, der Nation und Individualität des Dichters[3]). Der Erfolg für die Poetik ist Popes wichtiger Satz „A perfect judge will read each work of wit — With the same spirit that its' author writ[4]). Von einschneidender Bedeutung aber war der endliche Ertrag, den die Poetik von der Entwicklung der Philosophie gewann, die Beihülfe der Aesthetik. Die göttliche Wissenschaft hatte seit ihrem jüngsten Aufschwung in Descartes ihre frühere Schwester, die göttliche Kunst, mit großer Geringschätzung behandelt. Als Erzeugerin leerer Hirngespinste ohne Realität erschien sie ihr verächtlich[5]), als Erregerin der Affecte sogar gefährlich[6]). Ihr unbestimmter schwankender

---

[1]) St. 413. Vgl. Locke essay concerning human understanding II. 8.

[2]) Bodmer hätte dies später gern vergessen gemacht, um sich das Verdienst zuzumessen. S. seine Vorrede zu Breitingers krit. Abhandl. v. d. Natur ꝛc. der Gleichnisse. Zürich 1740.

[3]) Daß die Angreifer (der die Alten vertheidigende Abbé in Perraults Parallèles) hierin oft bessere Gedanken haben, als die Vertheidiger (Boileau, die Dacier) bemerkt auch Rigault a. a. O. 212.

[4]) Essay on criticism. v. 223. 224. Beachtung des Wechsels im Geschmack der Zeiten (We think our fathers fools so wise we grow — Our wiser sons no doubt will think us so) ebend. v. 438 f.

[5]) Es erscheint als natürliche Consequenz der Descartesschen Philosophie, daß man die Poesie als schädlich für das klare Denken auffaßte. Als der Wolfianer Bilfinger in den dilucidationes (§ 270 de intellectu) es aussprach, rief dies beleidigte Widerlegungen hervor, die sich jedoch nur mit Argumenten ex historia zu helfen wissen. S. F. G. Jahrius, Poesin facultatem res distincte concipiendi haud imminuere contra celeberrimum G. B. Bulfingerum disputando evincet. Vitemb. 1735. 4°.

[6]) Auch hier lenkte Leibnitz ein. Einer seiner Principalsätze von der steten Thätigkeit der Seele (die sich derselben nicht immer deutlich bewußt wird) bildete

Charakter käme am deutlichsten zum Ausdruck bei der Werthschätzung ihrer Producte, die ohne Wesenheit dem unsicheren Urtheil der menschlichen Meinung überlassen wären[1]). Das Zanken über den Geschmack erscheint als Folie für das sichere, unangreifbare Bestimmen der Wahrheit. Die Möglichkeit eines festen Geschmacksurtheils zu retten, interpretirten es seine Hüter die Poetiker als bewußten Vorgang, als logische Reflexion. Sie pfiffen Anfangs diejenigen aus, die consequent an der Natur des „non so che" festhaltend von unmittelbarer sinnlicher Unterscheidung zu reden wagten[2]). Als sie sich diesen Einwürfen gegenüber nicht mehr zu helfen wußten, ließen sie die Reflexion dem sinnlichen Eindruck wenigstens folgen, ihn bestätigen oder berichtigen.

---

bald eine der Hauptstützen für das freie Spiel der Affecte. „Nichts ist der Seele unerträglicher als der Zustand völliger Ruhe" lautet jetzt in den Poetiken die Erklärung für die Poesie, für das Vergnügen an der Tragödie u. ä.

[1]) Sehr entschieden bestreitet Spinoza die Möglichkeit eines allgemein gültigen Geschmacksurtheils, da jeder Mensch sich einen verschiedenen Universalbegriff von den Dingen bildet. Ethik IV. Praef. Aehnlich Spectator St. 416. Leibnitz (Nouveaux essais II. cap. 21. § 54) bemerkt, daß man sich durch die goûts (als perceptions confus) bestimmen lassen dürfe dans les objects examinés pour indifferents et incapables de nuire. Wer ist der homme du monde qui a le mieux penetré dans les replis du coeur humain, der nach Abbé Bellegarde (réfl. sur le ridicule et sur les moyens de l'éviter Par. 1696, p. 119) gesagt hat, „qu'il y a dans les ouvrages de l'art un point de perfection comme de bonté ou de maturité dans les productions de la nature?" Er läßt ihn fortfahren „celui qui ne le sent pas ou qui aime en deça ou au de-là a le goût défectueux". Das Gegentheil, daß man Werke der Natur und Kunst nicht vergleichen könne, vertritt öfters Leibnitz, einmal (im système nouveau de la nature 11) gegen Fontenelle, jedoch ohne Bezug auf unsere Frage.

[2]) Den Abbé Gédoin in einer Sitzung der Académie des épigr. 1726. S. König in Canitz. Schr. 270 f. Ein heftiger Kampf erhob sich über diese Frage zwischen Dubos und dem Parlamentsrath Bel (Bordeaux), weil Dubos die obige Ansicht vertritt. Dem je ne sçai quoi widmet Bouhours das entretien V. Auch Leibnitz verwendet dies damals beliebte aber für einen Philosophen etwas bequeme Auskunftsmittel. Autorität ist Cicero, de orat. III. 50. Drastisch tritt das je ne sçai quoi hervor in den Versuchen den Geschmack zu definiren, von denen einer schwächer wie der andere ist und die meist (wie man von dem der Dacier bemerkte) eine Metapher an die Stelle der anderen setzten. Derjenige Addisons (Spectator St. 409) beschränkt sich wunderlicher Weise auf den writer, berücksichtigt aber Lust und Unlust sowie das Entdecken ihrer Ursachen. Was will er aber mit „Fehlern" und „Vorzügen" in einer Definition, welche eben diese Fehler und Vorzüge erst erklären soll!

Dadurch retteten sie auch die Möglichkeit einer Bildung[1]) und Correctiverziehung des Geschmacks. Diese Ansicht wurde daher die herrschende, grade bei den Poetikern, die noch immer Dichter machen wollten, und solche sind sowohl Gottsched als die Schweizer, beide Parteien insofern bestimmt abzuschließen nicht zu eröffnen[2]). Die Philosophie beruhigte sich dabei nicht. Offenbar ausgehend von der Verworrenheit dieses Gebietes (als Theil des Weltganzen betrachtet), wandte sie ihr Allheilmittel der Definition darauf an, wie auf die leidenden Affecte, um sich von dem Druck des sinnlichen Eindrucks zu befreien. Sie gelangte dadurch zuvörderst zu sehr verschobenen, doch immerhin zu objectiven Werthen. Dieser Fortschritt kam der Poetik sehr langsam zu Gute. Es wimmelt jetzt in ihr von Definitionen, jedoch meist sehr wenig philosophischer Natur[3]). Den „wahren Begriff der Dichtung", auf den natürlich Alles ankam, fand man nach wie vor in „wahrscheinlicher Erdichtung (!) in gebundener Rede" u. dgl. Besonders lehrreich hierfür ist die Poetik eines gewissen Brämer[4]), welche alle Begriffe von der Dichtkunst von Aristoteles bis auf Gottsched kritisch Revue passiren läßt. Diese negative Tendenz macht das Buch höchst interessant; es streift bereits Probleme, welche durch die kritische Sonde Lessings und Herders sehr wichtig werden sollten[5]).

---

[1]) Leibnitz im recueil de diverses pièces Amst. 1719. II. 285.

[2]) Erich Schmidt (Lessing I. 51. Berlin 1884) über Gottsched.

[3]) Sie putzte sich mit Aeußerlichkeiten auf, Paragraphen, „demonstrativischer Lehrart" u. dgl. Wie spät Baumgarten in seinem Kerne gewirkt, bemerkt Manso in den Nachträgen zu Sulzer VIII. 1. 65 f. Arnold erwähnt ihn (a. a. O. § 4) ganz mechanisch neben zwei Dutzend-Dissertationen de pulchritudine carminum von Gottscheds Freunde Bock in Königsberg, die von den krit. Beitr. (III. 316 ff.) einer eingehenden Besprechung gewürdigt worden waren, während Baumgarten erst im neuen Büchersaal (I. 440 u. 449) beiläufig erwähnt wird. Die Schweizer lernten ihn erst 1742 kennen (Verth. d. Hallersch. Muse S. 5) und zwar aus den Greifswalder krit. Versuchen (St. VI. Meier?).

[4]) C. F. Brämers Gründliche Untersuchung von dem wahren Begriff der Dichtkunst. Danzig 1744.

[5]) So bekämpft er das ut pictura poesis. Die besonderen Regeln der beiden Künste dürften nicht zugleich und in einem Zusammenhange abgehandelt werden: „wie ein jeder leicht begreifen wird der die Künste der Mahler, Bildhauer gegen die Künste der Rede hält". Offenbar Spitze gegen die Schweizer. (S. 309.) Bei der Kritik des Aristoteles fällt es ihm jedoch wieder bei, den Satz zu kritisiren, daß „alle Nachahmungen nur Handlungen nachahmen". Sei eine schöne

Doch die Sucht Alles zu kritisiren wird hier gefährlich; der positive Erfolg der einen Kritik wird durch die andere zu nichte gemacht, es ist daher so gut als ob er nie existirt hätte. Unser Systematiker ist trotz aller seiner Definitionen kein Philosoph. Er spricht (Vorrede) von Cartesius, Leibnitz, Wolf, ohne ihre Methode der abgezogenen Begriffe zu kennen, er ist so wenig bewandert in der Leibnitz-Wolfischen Philosophie, daß er Baumgartens Ausdruck „undeutliche Vorstellung" auf das gröblichste mißversteht[1]). Sein Buch bezweckt zugleich eine Verbesserung des Begriffs der Philologie, der Wissenschaft von allen Wirkungen, die sich durch das Wort erzielen lassen. Er will nicht wie Baumgarten von den „Gedanken an sich", sondern von den „damit verbundenen Absichten" ausgehen. Die Poesie ist „Instrumentalwissenschaft" (§ 7), sie hat einen Zweck und zwar einen sehr hohen. Er strebt daher die Grenzen der Poesie nach Möglichkeit zu erweitern, ihre Würde nach Kräften zu erhöhen und steht somit ganz auf dem Boden der Renaissance. Er bekämpft die Definition des bloßen Versemachens (gemeiner Begriff), der Erdichtung in gebundener Rede (nach seiner Ansicht „Aristotelischer Begriff"), der Unterhaltung durch wahrscheinliche Nachahmung (Horazisch-Boileauscher Begriff). Sein Gewährsmann ist — Bacon[2]), welcher den von den Römern überkommenen Begriff der Poesie als Verskunst im Sinne seines Empirismus erweitert hat, seine Definition: „Die Dichtkunst ist eine Wissenschaft durch Erdichtung auf eine unvermerkte Art zu erbauen"[3]). Man sieht: er will nicht blos den philologischen Connex mit der Historie („freie Mittheilung", Belehrung) und der Rhetorik („freie Ueberredung", sittliche Wirkung) aufrecht erhalten, er will

---

Gegend u. dgl., die der Poet schildere, eine Handlung? (S. 274.) Vgl. die Einschränkungen des Laokoon bei Herder, krit. Wälder I. 20. Aehnlich verfährt Brämer bei seiner Kritik der Wahrscheinlichkeit, die mit seiner „Erbauung" in Conflict kommt und somit auf ein unbegrenztes oft gradezu läppisches Allegoriewesen hinausläuft.

[1]) Er faßt die Undeutlichkeit als vom Dichter beabsichtigt, als eine Ueberrumpelung des Verstandes. Dann wird allerdings die Poesie zur Rhetorik und „jede derartige Rede müßte zur Dichtkunst gezählt werden" (290 ff.).

[2]) Die von ihm angeführten Citate stehen jedoch nicht gleich im Anfang, sondern erst in Lib. II. des „unvergleichlichen Buchs" de dign. et, augm. scient. (a. a. O. p. 43. p. 59 ff.)

[3]) a. a. O. S. 299.

beides in seinen Begriff hineinziehen. Die überaus wichtige Einschränkung „unvermerkt" bleibt bei ihm unverstanden wie in der Renaissance. Er macht auch nicht den leisesten Versuch zu ihrer Erklärung.

Der untergehenden Sonne kann man schärfer in die Scheibe sehen. So ist es auch hier bei diesem Buche, in welchem sich die charakteristische Erscheinung der Renaissancepoetik noch einmal so klar und unbefangen giebt. Ihre Sucht die Poesie über alle Gebiete des Geistes auszudehnen, die sie zur pragmatischen Wissenschaft, ihre Neigung sie practisch zu verwerthen, die sie zur Rhetorik machte. Das Bestreben ihre Würde zu erhöhen, welches zur Vermengung mit Philosophie und Theologie, zu einem allegorisirenden, zelotischen Pseudo-Seherthum führte, auf der anderen Seite der Hang sie zu vulgarisiren, der sie wiederum allzusehr ins Leben, in die Gesellschaft hinabzog. Obiger Vergleich ist vielleicht nicht zu hoch gegriffen. Die Poetik der Renaissance war eine Sonne, gleich einer solchen ging sie einem dunklen Zeitalter auf, das sie selbst oft genug damit verglich. Unter den Segnungen des jungen Geistestages stehen die rein künstlerischen am höchsten. Aber auch die theoretischen Disciplinen zeigen bereits alle Keime zu ihrer künftigen Entfaltung. Das gilt auch von der poetischen Theorie. Es war doch ein großes Verdienst, die Bausteine der antiken rastlos auszugraben, wenn man auch nichts (schon die Vorliebe für das Technische deutet auf Improduktivität) oder nichts Gutes damit anzufangen wußte. Es wäre Gegenstand einer neuen Untersuchung zu zeigen, daß die neue Epoche dieselben anfangs zum großen Theil nur roh aufschichtet und daß ihre Fortschritte darin bestehen, verschüttete zu säubern, beschädigte zu glätten, verhauene zurechtzuarbeiten, morsche und unverwendbare bei Seite zu schaffen. Lessing hatte wohl Recht, als er hier noch ein lohnendes Arbeitsfeld erkannte. Er erst hat für uns das erreicht, was den Franzosen für sich bereits gelungen war, was geblendete Bewunderer ihrer Erfolge durch sie für alle Welt geleistet glaubten: Das Gebäude der antiken Kritik im modernen Sinne zu reconstruiren. Es hat sich auch bei uns glänzend bewährt als Dach und Herd einer classischen Nationallitteratur. Hüten wir uns es je aufzugeben oder gar umzustürzen!

Register.

A.

Acidalius 378. A.
Acontius 13. A.
Acteintheilung ſ. Drama.
Addiſon 321. A. 380 f.
Aerarare ſ. Poetiſche Lexika.
Aeſchylus 72. 245. 277.
Aeſthetik 1. 7. 205. 276. 292. 380 f.
Affect 262. 306. 321. 349. 365. A. 378. 380.
Agricola 13. A.
Akademien (Akademiker) 11 f. 15. 51. 177.
— franzöſiſche 12 f. 75. 312. 320. 321. 327. 331. 375.
Alcäiſches Versmaß ſ. Antike Versmaße.
Alexander VI. (Papſt) 17. A.
Alexandriner 47. 76. 109. 133. 279. 339. 377. A.
Allegorie 65. 200. 211 f. 219. 233. 235. 335. 358. 383. A.
Alliteration 32. A. 205.
Amadis 21. 293.
St. Amand 209. 324. A.
Amerbachius 23. A.
Ammianus Marcellinus 74.
amphimacer 41.
Amplificatio 229. 341. A.
ἀναγκαῖον 69.
ἀναγνώρισις 238.
Anagramm 59. 168. 244. 266. 344. A.
Anakreon 73. 287.
Anakreontiſches Versmaß 41. 165. 241. 287. 338.
Anapaeſt 149. 165. 286. ſ. auch Daktylen.
Anastrophe 101.
Andreä 292.
Angelo Michel 209.
Anrufung der Muſen ſ. invocatio.
Antike Versmaße 26. 33 f. 54. 110. 134. 148. 152. 169. 198. 242. 262. 270. 284. 338. A.
Antitheſe 10. 228. 339.
Antonio a. St. Carolus 346. A.
Apollinaris Sidonius 225.
Archaismen 107. 285.
Architectur 159. 367.
d'Arezzo Carlo 22. A.
argutiae 93. 96. 148. 169. 338. A. 346.
Arie 89. 214. 337. 361. 367. 370.
Ariosto 69. 209. A.
Ariſtophanes 85. 140. 327. A.
Ariſtoteles 3. 4. A. 5 f. 62. 69. 81 ff. 99. 103. 137. 141 f. 165. 203. 208. 214 ff. 237 ff. 275. 283. A. 303. 308. 312. 315. 321. 341. A. 347. 383.
Arnauld 327. A.
Arnold 372. A.
d'Assoucy 327.

Aſſonanz 163.
d'Aubignac ſ. Hédelin.
d'Aucour 369. A.
Aufhören, das 339.
Aurel Marc 88.
Averroes 3. A.
Ayrer 86.

B.

Bacon 35. 71. 185. 193. A. 210. 383.
Bagatelle 344 f.
Baif 111. 362. A.
Baillet 371.
Balbinus 335.
Balde 13. A. 301.
Balhorn 296.
Ballade 344.
Ballet 147. 220. 226. 234 f. 314. 361. 363.
Balzac 327. A. 329. A. 357. 377.
Barberini Francesco 87.
Barbinaden 352.
Barclay 125. 233.
Barden 74.
Bargagli 171.
Barock 306. 320.
Bartas du 87. 107. 119. 134.
Barth v. 61. 282. A.
bassesse 327. 368. 375.
Baujoiljeux 308. A.
Baumgarten 276. 292. 382 f.
βάθος 370 f.
Bebelius 16. A.
Beccadelli 22. A.
Beda 284.
Beiſpiele 261. 283. 378.
Bel 381. A.
bel esprit 307 f. 328. 368. 369 f.
Bellegarde 371. A.
Beni 121. A. 136.
Bertuch 364. A.
St. Beuve 320.
Bettinus 206.
bibliſche Stoffe 89. 361.
Bild 13. 158. 207. 374.
Bildverſe 44. 167. 243. 262. 337.
Bilfinger 380. A.
Biondi 232.
Birken v. 33. 221 ff. 338. A. 358.
Bisaccione 203.
Boccaccio 21. 65. A.
Boccalini 201. 283.
Bodmer 309. 311. 380. A.
Boileau 12. 251. 303. 307. A. 312. 314. 317 ff. 337. 339. A. 343. A. 350 ff. 364. 369 ff.
bon sens 313. 319. 321. 331. 371.
Bordoni 9. A.
boschereccia 344.
Boſtel v. 340.
Bothe 35. A.
Bouhours 307. A. f. 309 f. 319 f. 325. A. f. 328. A. 369 f. 376. 381. A.
Bouterweck 7.
Brämer 377. A. 382 f.
Braunius 369.
Brockes 102.
Buchner 341.
Buchholz 135.
Burden v. Burdoni ſ. Bordoni.
Burleske, das 313. 327. 377.
Bussy-Rabutin 350.

C.

Cabala 167.
Cabaliſtiſche Verskunſt 262. 340. A.
Cadenz 207.
Cäſur 25. A. 48. 109. 120. 163. 242. 284. 339. A.
Camerarius 23. A.
Camoens 377.
Campanella 35.
Canitz v. 369. 372. 377.
Cantate 344. 362.
Caraffa 177.
Cardanus 139. A.
Carſtens 306. A.
Carpzow 361. A.

Casaubonus 34. A. 212.
Caselius 21. A.
Castellani 89. A.
Castelvetro 215. A.
Cats 201.
Cebes 139. 237.
Celtes (Celtis) 17. 261. 267.
Cento 210.
Cervantes 169. 171. 220.
Chapelain 86. 201. 307. A. 313. 316. 318. A. 319. A. 322. 329. A. 369. 376.
Charakteriſtik ſ. decorum.
Charaktercomödie 85.
Charaktere 314. 329.
Chevreau 369.
Choerilus 228.
Chor 220. 367.
Chrie 341. 355.
Chronosticha 243.
Cicero 12. A. 66. 127. 138. 204. 222. 308. 381. A.
Claudian 358. A.
coloquios pastoriles 171.
Collegien, poetiſche 17. 248.
Colletet 157. 190.
Coloraturen in der Arie 361 f.
Comödie 82 ff. 213. 219. 347. 357.
Componiſt ſ. Muſiker.
Concetti 209.
Condé 319. A.
Conring 115. 297.
Constantinus Robert 8. A.
Conſtruction, freie, unregelmäßige 343. 375. 377. A.
— proſaiſche im Verſe 40. A. 255. 289. A. 335 f.
Conti 319. A.
Converſation 328.
coq à l'asne 210.
Corneille 106. 311 f. 314. 321. 365.
Corneliada 14.
Correa 346 A.
Cotin 345.
Cramer 369. A.
Cratinus 71.
Crellius 379. A.
Cremaille de 171.
Crispinus 8. A.
Curiöſe 306 f. 328.

D.

Dacier André 88.
— Anne 85. 318. A. 319. A. 346. 353. 381. A.
δαιμόνιον 10. 138.
Daktylen 26. 32. 108. 131 f. 147. 149. 162 f. 165. 173 f. 196. 242. Vgl. Hexameter, Quantität, antike Versmaße.
Dancourt Mad. 365.
Dante 35. A. 70. 171.
David 306. A.
decorum 8. 29. 91. 104. 351.
Dedikation 77. 253. 264.
Dekoration 214. 363.
Demetrius Phalereus 103.
Deścartes 275. 321. 326. 370. A. 378 A. 380. 383.
Deśmarets 232. 318. A. 320. A.
Deutſche Sprache 23 f. 57. 127 ff. 154 f. 173. 189. 264. 295. 369. 374. A. 379.
Devote 352. 379.
Dialekte 99. 176. 245.
Dialektdichtung 286. 291. A.
Dialog 23.
Dichtmeiſter 277. 331.
Didaktiſche Poeſie 77. 200.
Diomedes 197. A.
doblas rimas 199.
Donatus Alex. 341. 360. A.
Doni 90. A.
Drama 6. 86. 143. 169. 194. 212. 260. 280. 311 ff. 357 ff.
— Acteintheilung 220. 359.
— Bühnenwirkung 315. A.
— Einheiten 81 f. 214 f. 312. 315. 360 f. 365.

Drama, Geiſterſcheinungen 356.
— Held 218. 238. 358.
— Katharſis 87. 217. 233. 357.
— à part 215 f. 365.
— Strophen (stances) 157; Comödie, Tragödie u. ä. ſ. bez. Orte.
Dreitheiligkeit 339.
Drexelius 301.
Dryden 314. A. 369. A. 376.
Dubos 314. A. 381. A.

E.

Eberti 118. A. 331. A.
Echo 96. 167. 182. 213. 246. 287.
Ecloge ſ. Idylle.
Einbildungskraft ſ. Phantaſie.
Einheiten ſ. Drama.
Eintheilung der Poeſie 76 f. 142 f. 194. 261 f.
Elegie 95 f. 230.
elegiſche Strophe 148. 167. 284.
Eliſionen 43. 54. 107. 120. 134 335. A. 374.
Elmenhorſt 361. A. 362.
Emblem 185. 244.
Empfindung 13.
Emphasis 161. 284. 385 f. 374. A.
Engert 37 ff.
ennuyant ſ. Langeweile.
Enſemble 147 f. 362.
Enthuſiasmus ſ. furor poeticus.
Enthymem 341. 345.
entrée 363.
entremet 91. 235. 359.
enjambement 32. 53. 270. 272. A. 284. 339.
Eobanus 13. 16. 20. 22.
Epikur 77.
Epigramm 92 ff. 169. 259. 345 f.
Epiſoden 312. 347. 360.
epitheta 13. 16. 20. 103. 199. 322 f. 368.
Epos 6. 76 ff. 232. 313. 348 f. 379.
— Helden 76. 232. 329. 375. A.
— Heldin 323.
Epos in medias res 77.
— Unterſchied vom carmen heroicum 76. 379. A. Ueber Unterſchied vom Roman, Verwicklung, Spannung ſ. Roman; heroiſche Verſe ſ. Hexameter, Alexandriner; über Wunderbares, Wahrſcheinlichkeit ſ. bez. O.
équivoque 369. 375.
Eraſmus 8. 13. A. 21. 66. 211. 226. 281. 299 A. 300.
Erfindung 13. 75. 145. 191. 229. 327. 341. 360.
Erhabene, das 199. 313. 370 f.
ἔρως 7.
ethopoeia 290. A.
Eudoria 224.
Euripides 84. 315.
Evremond St. 350 f. 366 f.
Eyth 35.

F.

Fabel 200 f. 260 f. 349. A.
Fabricius Georg. 13. A. 16. A. 18 f.
Faßnachtsſpiel 359.
Federmann 49.
Feind 340. 364 ff. 369.
Fénélon 357.
Févre le, Tan. 353.
— Anne ſ. Dacier.
Fiction 68 f. 289. A.
Figuren 10. 209. 324.
Filelfo 16. A. 22. A.
Fleming 122. 289.
Fiſchart 33. 298. 301.
La Fontaine 319. A.
Fontenelle 319. A. 381. A.
franceses, versos 198.
Franz I. von Frankreich 9. A. 70.
— Dauphin 4. A. 8.
Frauen 3. 50. 58. 69. 73 f. 113. 306 f. 310. 357. vgl. Galant, Liebe, Mädchennamen.
freie Künſte 2. 330. A.
Fremdwörter 50. 58. 115 f. 289. 343.

Freunde, Urtheil der 7. 328.
Freyer 357.
Fruchtbringende Gesellschaft 72. 115 f. 221. 255. 331. 370. 374.
La Furetière 319.
furor poeticus 6. 138. 229. 321. 34[illegible].

G.

Galante, das 306 f. 332. 346. 351. 375.
Galimatias 372.
Gambara 325.
Garcilasso 169.
Gaurier 47. A.
Gedächtniß 213. 354.
Gédoin 381. A.
Geibel 59. A.
Geisterersheinungen s. Drama.
Gelegenheitsdichtung 67. 331.
Gelli 119.
Genie 308.
Gentile Scipio 204.
— Alberico 204. A.
Gerhard Joh. 189.
Geschmack 1. 304. 308 ff. 328. 334. 346. 368. 369. 377. 380. f.
Geschichtschreiber 141. 208. 383.
Gesner Conr. 31 f.
Gespräch-Gedicht, Lied, Form 43. 169. 171 ff. 200.
Giessenses 341.
Giraldi 9. A. 85.
Gleichniß 195. 372.
gleitender Reim 196. 242. 270. 337.
Glosse 243.
Gluck 306. A.
Goethe 26. A. 47. 59. A. 156. 307. 337. A.
Götter, antike 15. 70. 112 f. 219. 318. 336 f.
Gothischer Geschmack 321. A. 377.
Gottsched 77. 156. 309. 338. 341. 357. 371. 374 ff.
Gournay Mad. de 211.
Gracioso 239.
Grasser 21. A. 49.
Gravina 140. A. 363. A.
Graziano 134. A. 308. A. 309.
Greflinger 204.
Gressel 343. 373. A.
Gronow 282. A.
Grotius 89. A. 124. 355. 361.
Grünewald v. 289.
Grüwel 343.
Gryphius Andreas 86. 204. 219. 249. 357 f. 363.
— Christian 325. A. 372 f.
Guarini 210. 326. A. 368. 376.
Günther 276. 375.
Guevara 210.
Gnicciardini 149.
gustus, goût s. Geschmack.

H.

Händel G. F. 344.
— Christ. 291. A.
Härte 322 f. 373 f.
Hamelius 345. A.
Happel 347 f.
Harlekin 239. 360. 364. 367 f.
Harmonie 205. 376. A.
Harsdörffer 156 f. 170 f. 183 f. 189 ff. 257. 303. 309. A. 325. A. 356. 375.
hebräische Poesie 24 f. 223 f.
Hédelin d'Aubignac 12. 157. 311. A. 314. A. f. 316. A. 357. A. 365. A.
Heidegger 278. A. 351 ff.
heilige Poesie 22 f. 230 f.
Heine Heinr. 28. A. 345.
Heinrich IV. von Frankreich 185. 309.
Heinsius 61 f. 81. 212. 214.
Held s. Drama, Epos.
Held Heinr. 298.
Heldenbriefe 344. 368.
Heliodor 21. 69. 278. A.
Heraeus 33.
Heraklit 68. A.
Herder 187. 308. A. 319. A. 330. A. 342. A. 383.

Herodot 66.
Hexameter 31. 45. 76. 148. 223. 242. 374.
Heyse Paul 59. A.
hiatus 43. 59 f. 107. 335. A.
Hieronymus 22. A. 47. A.
Hille v. 153. 172. 183.
Hirschberg v. 145.
Hirtengedicht s. Idylle.
history 219.
Hövelen v. 258.
Hof, Höfe 15. 51 f. 326 f. 340.
Hoffmannswaldau 368 ff.
Homer 6. 80. 103. 142. 201. 275. 301. 328 f.
Honorius Joh. 17.
Hooghart Mad. 378.
Horaz 3. 5 ff. 64. 79. 98. 135. 301. 308. 320 f. 322. 326. 369. 372. 383.
Hübner Tob. 120. 123 f. 132. A.
— Joh. 340. A.
Huarte 370. A.
Huet 234. 347 ff. 356.
Hutten v. 17.
Hymnen 96 f. 223. 230.

J.

Jahrius 380. A.
Jamben, fünffüßige 33. 109. 339. A.
Idea 10. 75.
Idee 138 f.
Idylle 7. 94 f. 171. 184 f. 231. 377. A.
Jesuiten 14 f. 332. 340. 358. A. f.
imitatio s. Nachahmung.
immesurés, vers 53.
Inscription 218. 244. 338.
Instrumentirung in der Oper 147. 336 f.
inventio s. Erfindung.
invocatio 77. 318. A.
Irrgebäude 243.
Journalist 378. A.
Jurisprudenz 275. 317. A.
Justinus Martyr 74. 137.
Juvenal 58. 277. 325. 369.
Juxtaposition des Adjectivs 48. 284. 286. 335. A.

K.

Kant 71. 209.
Katharsis s. Drama.
Kettenreime 20. A. 169. 182. 262.
Keyser Reinhard 366.
Klangspielereien 8. 167.
— wirkungen 102. 146. 163.
— stil 161.
Klima 74. 370. A.
Klopstock 200. 377. A.
Kirchenväter 22. A. 137. 142. 224.
Kircher Athan. 206. A.
Knöringen v. 42 f.
König J. Ulr. 64. A. 308. 309. A. 371.
Kritik 11. 15. 80. 180. 272. 310. 315. 328 f. 334. 378.
Kritiker 267. 329. 380.
Künstler 159. 251.
Kunstpoeten 3. 48 ff. 74. 225. 292 ff.

L.

Lächerliche, das 324. 334.
Landaufenthalt s. Stimmung.
Langeweile 324. 355.
Lansius 197.
lapidarius, stilus 219.
Lehmann 346. A.
Leibnitz 154. 211. A. 270. 305. 330. 355 f. 368. A. 373. 375. 378. A. 379 ff.
Lemma 93. 346.
Leo X. (Papst) 7. A. 321.
Leto Pomponio 17.
Lessing 12. 33. 88. 105. 280. A. 312. 314. 315. A. 326. 370. A. 373. 383 f.
Leydener Universität 62 f. 352 f.
Lexika, poetische 13. 172. 311.
Libretto 89. 361 f.
Lichtenstein Ulr. v. 27.
Licenz 20. 337.
Liebe 73 f. 113. 141. 182. 314. 329. 354. 357. 364.
Lilly (Lyly) 52.

Limburger 222.
Lionardi Aless. 68. A.
Lionardo Bruni 220.
Lobwasser 47. 120.
Locher (Philomusus) 23. A.
Locke 380. A.
Logau v. 295.
Logogryph 243.
Longin 199. 371. 375. A.
Longueville Mad. de 307. A.
Lopez Alonso 7.
Lope de Vega Carpio 167. 220. 308 A.
Loredano 171. 326. A.
Lotichius 13. A. 74.
Lucanus 74.
Lucian 18. 171. 186. 353. 371.
Lucilius 229.
Lucrez 66. 77.
Luder Peter 16.
Ludwig, Fürst von Anhalt 48. 115 ff. 149 ff. 173 ff. 266 ff.
Ludwig XIV. 303. 309. 320. A. 326.
Ludwig Gottfr. 340.
Luftspiel 325.
Luther 24 f. 28 f. 175. 249. 259.

M.

Machtworte 188.
Macrobius 354.
Madrigal 239. 259. 337. 344. A. 345.
madrigalische Ode 338 f.
Mäcene 16. A. 289. 309.
Mädchennamen in Gedichten 72. 274.
Maffejus 281.
Mairet 311.
Makkaronische Poesie 145. 294. A.
Malerei 105. 144. 208. 285. 337. 382. A.
Malherbe 53. 209. 319. 321 f. 368. 373.
Malvezzi 125. 326. A.
Mambrun 121. A. 323.
Mancinelli 17.
Mancini 157. 326. A.
Mantenffel v. 338.
Mantuanus Bapt. 22. A.
Marinelli Lucrezia 173.
Marino 201. 209. 368 ff.
Marinismus 135. 207. 229. 318. 324. 368 ff.
Martial 242. 352.
Marot 46. 54. A. 155. 322. 327.
Martianus Capella 200. 284.
Marullos 96 f.
Maximus Tyrius 65. 139.
Mascardi 325.
Masenius 193. A. 332. 346. 358. A. 360. 365.
Masquerade 363.
Mazarin 325.
Medicis 46.
Meier G. F. 382. A.
Meister 345. 369. A.
Meistersänger 27. 101. 164 f. 248.
Melanchthon 13. A. 23. A.
Melodram 256.
Memorata Anna 172.
Menage 357. A.
Menke J. B. 377 f.
Mercenius 346. A.
la Mesnardière 156 f. 208. 215 f. 217. A.
Metapher 158 f. 199. 294. A. 372.
Micyllus 13. A. 19.
Midas 228.
Milton 199. 318. A. 376.
μίμησις s. Nachahmung.
Minturno 19.
Mirandola Pico v. 250. A.
Mischspiel 359.
Moden, poetische 344.
Moderne 202 f. 346. A. 377. A.
Molière 155. 313. A. 322. A. 327. A. 328. 352. A.
Montaigne 211.
Montausier 319. A. 327. A. 340. A. 345. A.
Morata Olympia F. 172.
Morhof 336. 345. 347 f. 361. 375 ff.
Moscherosch 253. 295.
la Motte le Vayer 155.

la Motte Houdar 318. A. 346. A.
Müller G. E. 332. A.
Muratori 211. 300. A. 321. A. 326. A.
Muret 20. A. 87.
Murmelius 18 f.
Murtola 325.
Musik 90. 98. 111. 147. 257. 339. 353. 357. 363. 367.
Musik und Poesie 59 f. 211. 227. 366 f.
Musiker 147. 337. A. 338 f. 361. 366.
Mussato 2.
Musset A. de 53. 59. A.

N.

Nachahmung 68 f. 142. 203 f.
Namen der Poeten 47.
Natta 7. A.
Natur 187. 306. A. 313. 324. 366. 372. 377. A. 381. A.
Naturalismus 217 f. 365.
Neigung zur Poesie 333.
Neubildungen 100. 209 ff. 211. 336.
Neue, das 82. 312.
Neukirch Benj. 371 f.
— J. G. 342 f.
Neumeister 294. A. 342. 361 ff. 368. A.
Nikolaus Papst 321.
Niphus 7. A. 8.
le Nôtre 181.
Novelle 356.

O.

obscuri viri 331.
Ode 47. 169. 344.
Omeis 41. A. 221 f. 348. 375.
Onomatopoesie s. Klang.
Oper 89 ff. 213 f. 215. 256. 337. 358. A. 360. 361 ff. 369 f. 371. 375. 378 f.
Opernstreite 90. 353. 364.
Opitz 44. 52 f. 56 ff. 123 ff. 190. 250. 253. 264. 279. 285. 292. 302. 331. 333. 368. 373. 379.
Optik 380.
Oratorium 343. 361.
Orthographie 48. 129. 267.
Orthus Zach. 23. A.
Ovid 301. 368.
Owen 251.

P.

Pacon 284. 338. A.
Pallavicino Sforza 211. 325. A.
Parabel 201.
Parasceve 6. 195.
Parodia 227.
à part s. Drama.
Parthenius 19. 68. A.
Partikeln 336.
Pasquille 92. 254. f.
Pastorelle 344.
Paul II. Papst 17.
Pausanias 308.
Pays 377.
Pedanterie 306. 321. 338. A. 343.
Pegasus 276. A.
Pelisson 331. A.
Pensionen d. Dicht. 309.
Perez Andr. 134. 207.
Perrerius 322. A.
Persönlichkeit des Autors 50. 273.
Petrarca 2. 6. A. 7. 22. A. 49. 73 f. 158. 271. 377.
Petronius 332.
Phantasie 13. A. 67. 75. 145. 229. 354. 380.
Phantast 307. 334.
Phenomoe 223.
Philologie 2. 332. 380. 383.
Philosophie 7. 139. 275 f. 305. 326. 351. 380 ff.
Phoebus 372.
Piccolomini Aen. Sylv. (Papst Pius II.) 7. A. 16. A. 250. A.
Pinciano s. Lopez, Alonso.
Pietsch J. Val. 378.
Pindar 72. 301.
Pindarische Ode 54. 111 f. 169. 198.
Plagiat 113. 229.
Platen A. v. 28. A. 45.

Plato 6. A. 66. 68. A. 136 ff. 188. A. 230. 274. 300. A. 307. A. 321. 332.
Plautus 83. 138.
Plavius 164. 289.
Pleonasmus 103.
Plutarch 85.
Poesie (Auffassung) 21. 55. 250. 299. 331. 345. A. 370. 374 f. 383 f.
Poesiefeinde 2. 22. 67. 71 ff. 352 f.
Poet (Bezeichnung) 1. 247 f. 277 f. 331 f. S. a. Enthusiasmus, Genie, Geschmack, Neigung, Stimmung, Temperament u. ä.
Poetenkrönung 248. 254. 303.
Poetik (Begriff) 1 ff. 182. 195. 334 f.
Politiano 22. A.
Politische, das 244. 306. 328. 330. 332 f. 346 f. 358. A.
Polo Gil 198.
Polyhistorie 330.
Pontanus Jacobus 14 f. 19. A. 94.
— Jovianus 1. A. 146.
— Peter (Caecus) 14. A.
Pope 371. 380.
Port Royal 316. 321.
Positionslängen 32. 160. 284. 374. A. s. a. Quantität.
Postel 365. 371. 373.
Possevin 9. A.
Prasch 374..
— Mad. 351.
Precieuse, das 158. 293. 314. A.
Predigt 257. 317. A.
Proba Falconia 224.
Professor Poeseos 332.
Prolog 236 f. 315. A. 367.
Prosopopoeia 145. 358. A.
Prosa Kunst- 349.
Prosaische Construction im Verse 40. A. 101. 255. 355 ff.
Proteus 197. A. 291. A.
Pudor 291. A.
Publikum 73. 112. 188. 349.
Pulchritudo, pulchrum s. das Schöne.
Pythagoras 68. A. 186.

Q.

Quantität 19. 31 ff. 150 ff. 195 f. 271. A. 362. A. 374.
Quinault 379. A.
Quintilian 20. A. 67. 97. 103. 135. 211. 308. 309. A. 321.
Quodlibet 344.

R.

Racine 194. 315 f. 322. A. 365. 376 f. 379. A.
raillerie 377.
Rambouillet Hôtel de 173. 179.
Rapin Nicole 34. A.
— René 85. 307. A. 311. A. 313. A. 314. A. 325 f. 345. A. 356. 376 f.
Rappoltus 341. 361. A.
Ravisius Textor 19. 322. A.
Realia 21. 228. 330. 332. 380.
Realis de Vienna 330. A. 340. A.
Realismus 377.
Rebhuhn 28 f.
Recitativ 89. 256. 337. 366.
Redner 70 f. 207. 228.
Redtel 34. A.
Régnier 327.
Reim 36. 40. A. 106 f. 130. 133. 152. 164. 196 f. 270. 284. 288. 295. 322. 337 f. 376.
Reimlexika 197. 229.
Reischauer 378.
Rhagius (Aesticampius) 21. A.
Rhapsode 139. 142 f.
Rhetorik 122. 209. 262. 332 f. 340 ff.
Rhodigo 4. A.
Richelieu 309. 311. 316. 317. 318. A. 319.
Rinckart 290. A. f.
Ringhieri 171.
Ripa Cesare 212.
Rist 150. 176. 183. 249 ff. 268 f. 289. 298.

Rivetus 353.
Roberthin 131. Robortelli 3. A. 204.
Römer Anna 172.
Rojas Francisco de 157.
Rokoko 305 f.
Rollin 378. A.
Roman 125 f. 205. 232 f. 278. 343. 346 ff. 371.
Länge 354. 356.
Schreibart 233. 349. 353.
Spannung 79 f. 349. 356.
Unterschied vom Epos 348 f.
Verwicklung 233. 356.
Romanhelden 233. 349 ff. 355.
Romanleser 356 f.
Romanschönheiten 354. 355.
Romanschriftsteller 343. 351.
Romanschwulst 303. 339. A. 355.
Romanserien 354.
Abenteurerroman 256.
Allegorischer Roman 126. 233.
Didaktischer Roman 346. 354.
Feenroman 355.
Historischer Roman 350.
Ritterroman 349.
Schäferroman 184 f. 233. 350.
Sensationsroman 343. 349 f.
Romaine 347.
Rondeau 167. 198. 262. 279.
Ronsard 51 ff. 64. 69 f. 74 f. 78. 81. 96. 98 ff. 107. 109. 111. 206. 209. 250. 318. 321 f. 327. 377. A.
Roth A. Chr. 340 f. 348 f. 358. A. 361.
Rousseau J. B. 378. A.
— J. J. 306. A.
Ruhm 113. 188. 276. 331. 368.
Rührung 379.

S.

Sabinus Georg 13. A. 18. 22. A. 23.
Sacer 289 f. 297 ff.
Sacchetti 89. A.
Sagittarius s. Schütz.
Salonlitteratur 307.
Salutato 22. A.
Sandrart 208. A.
Santolius 322. A.
Satire 92. 212. 231. 234 f. 253. 289. 292 ff. 319. A. 360.
Satirische Schreibart 343.
Scaliger Jul. Caes. 4. 5. 6. 8 ff. 64. 69. 72. 75. 76. 78. 80 ff. 93 ff. 103 ff. 195. 267. 314. 328. 345. 354.
— Joseph Just. 5. A. 9. A. 62. 87.
— Sylvius 8.
Scarron 327.
Scene (Oper) 361.
Scenenverknüpfung 364.
Schäferwesen, Schäfergeschmack 331. 349. 368. s. a. Idylle.
Schauspieler 213. 255. 365.
Schede s. Melissus.
Schlegel Fr. 79.
Schoenaeus 259.
Scholastik 182. 195. 330.
Schöne, das 7 f. 165. 307. 329.
Schöngeist s. bel esprit.
Schönheit 71.
Schönheiten der Verse 19 f.
Schütz Heinrich 89. 147.
Schupp 293. 296. 346. A.
Schurmann Maria v. 172.
Schwabe J. J. 371.
Schwebende Betonung 25.
Schweizer, die 75. 272. 336. 351. 357. 373. 375 ff.
Scudéry 312. 332.
— Mad. de 339. A. 350 ff. 368 f.
Sdrucciolo 35. A.
Sechstine 169. 287.
Segrais (Mad. de La Fayette) 347. A. 350.
Seladon 184.
Selden 334. A.
Selenus Gustavus 334.
Seneca, pilos. 21. A.
— rhet. 314. A.

Seneca, tragicus 87. 245. 314 f. 326. A. 329.
Serenata 344.
Shaftesbury 321. 376.
Shakespeare 67 f. 86. 106. 236. 329. 365. 376.
Sidney 23. A. 34. A. 145. 184.
Silvae 97.
Simei 253.
Simonides 227. 331.
Sinnlichkeit 10. 370. A.
Sokrates 66. 136. 208.
Sonett 110. 197. 267. 337. 344. A.
Sotadicum 16. A.
Sprichwörter 346.
Spinoza 381. A.
stances s. Drama (Strophen).
Stanze 133.
Statisten 364.
Statius 97. 329.
Stegreifpoesie (Improvisation) 256. 291. A.
Stigelius 13. A.
Stigliani 525. A.
Stil 8. 103 ff. 144. 210 f. 355. 357. 368.
Stimmung 6. 113. 230. 328. 334. 339. A.
Stockmann 340. A.
Stoffe 70. 219. 236. 256. 329. 345. 364. 365 f.
Stoiker 145.
Strabo 74.
sueltos, versos 197.
συμμετρία 8.
Synesios von Kyrene 139.
Synonyma 49.
Swenter 206.

T.

Tacitus 23. 371.
Tact 25. A. 147.
— moralischer 309. A.
Talander (Bohse) 340.
Tanzlied 338.
Tasso Torqu. 63. 76 f. 117. 120. 227. 311. 318. A. 325.
Tatian 137. A.
Technik, poetische 16 ff. 145.
Temperament des Poeten 275 ff. 370.
Temple William 365. 370. A.
Terenz 23. 259. 315. 357.
Tersier 5. A.
Teuber 374.
Texte, musikalische 147. 338.
Theater 213. 255. 260. 311. 316. 352.
Theaterzeit 357.
Theokrit 243.
Theologie 17. 22. 65. 193. 252. 257. 292. A.
Theon 297.
Thomasius Jac. 172.
— Christ. 276. A. 306. A. 307. 330. 331. A. 351. 352. 355. 377.
Tibull 20. A.
Titel, Bücher- 191. 335.
Titz 282 ff. 338. A.
Tmesis 134. 337 A.
Topik, poetische 12. 195. 341. 345.
Tragödie 42. 81 ff. 216 ff. 236 f. 260. 262. 313. A. 357 f. 360. 365.
— Vergnügen an der Tr. 218. 381. A.
Trevisano 309.
Hugo v. Trimberg 286.
Trissino 4. 48. 63 f. 311.
Tscherning 133. A. 287 f.
Typen 82. 104. 256.

U.

Ubeda Francisco de s. Perez.
Uebersetzen 203 f. 281. 336.
Ulyse 342. A.
Unbegabte 113. 339. A.
Urban VIII. Papst 87. A.
usage 99. 154 ff. 175. 267.

V.

Vadianus 13.
Vagum s. Irrgebände.
Valerius Maximus 58. A. 275.
Valla Georg. 3. A.

Vallavicentius 286.
varietas 80. 146.
Varro 175.
vates 65. 294. 310.
Vavasseur 319. A. 327. 345. 353.
Vaugelas 121. A. 127. 155 f.
Vauquelin 47. A. 210. A. 328. A.
Veen van der 210.
venustas 8.
Verdienſt (Honorar) 67. 225. 299. 331. 333.
Vergil 5. 42. 66. 77. 78 ff. 102. 145. 202. 281. 294. A.
Verkettung der Versfüße 16. 162.
Veroli Sulp. da 90. A.
vertumnalis vers. 197. 291.
Vers (unentbehrlicher Beſtandtheil der Dichtung) ſ. metrum.
accidentia versuum 16. 145.
Verskunſt 151 f. 383. Für das übrige ſ. die in Frage kommenden Bezeichnungen.
Vida 4 ff. 76 f. 79. 103. A. 328.
Vigneul Marville 370. A.
Villa 177.
Villon 321.
Viperani 6. A.
Virgilio Giov. del 171.
Virves 220.
Vitruv 308.
Voiture 179. 377.
Volaterra Raph. de ſ. Maffejus.
Volkslied 48. A. 52. 73. 335. A.
Voltaire 307. 311. 312. 324.
Vornehme 10. 11. 113. 118. 183. 188. 240. 252 f. 278. 331.
Voß J. H. 35. A.
Voſſius Iſaac 23. A. f. 369. A. 374.
— Joh. Gerh. 62. 203 f. 284.

W.

Wagenſeil 27. 368 f.
Wahl 340. A.
Wahrheit 329.
Wahrſcheinlichkeit 69. 312. 323. A. 349. 378.
Waldeck Wolradt v. 127.
Weckherlin 51 ff. 148.
Weichmann 332.
Wein 71 f. 277. 301 f.
Weiſe Chr. 101. 110. 196. 331 ff. 346 f. 355 f. 358 ff. 370. 374. A. 375. 378. A.
Weißenborn 340. A.
Wentzel 340. 342.
Werenfels 371. 372. A.
Wernicke 310. A. 340. A. 345. A. 368 ff.
Wilke (Willichius) 21.
Witdod 185 f.
Wocke 343. A.
Wohlanſtändigkeit (bienséance) 312. 326.
Wolf Chr. 378. A. 383.
Wortſpiele 52. 209. 376. A.
Wunderbare, das 78 ff. 120. 312. 322. A. 358.

X.

Xenophanes 68. A.
Xenophon 136. 208.

Y.

ὑπόνοια 65. 236. 323.
Ὕψος 371 f.

Z.

Zaſius 23. A.
Zeitungen 345. 359. A.
Zeloten 14. 22. 141 f. 221. 250.
Zeſen 33. A. 112. 177. 233. 245. 255. 263 ff. 289. 295. 296. 302. 333. 337. A. 370. A. 375.
Zeuxis 208 f.
Ziegler Caſp. 259. 337. 341. A. 345. A.
Zoilus 263. 297.
Zwiſchenſpiel 237. 359.

Druck von G. Bernſtein in Berlin.

50471

LG.H
B7347p

Borinski, Karl
Die Poetik der Renaissance.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED